

د. نعيم عطية
قانون ولوحات عالمية

اقرا



اقرأ

[٥٧٢]

قانون
الجماعات المحلية

د. نعيم عطية

قانون ولوحدات عالمية



إن الذين عنوا بإنشاء هذه السلسلة ونشرها،
لم يفكروا إلا في شيء واحد، هو نشر الثقافة
من حيث هي ثقافة، لا يريدون إلا أن يقرأ
أبناء الشعوب العربية. وأن يتفهموا، وأن
تدعوهم هذه القراءة إلى الاستزادة من
الثقافة، والطموح إلى حياة عقلية أرقى
وأخصب من الحياة العقلية التي نعيشها.

طه حسين

إهداء

إلى الراحل العزيز

الدكتور حسين فوزى

الذى أوصى بألا نرتضى فى تذوق الجمال

إلا بالأكثر كمالاً ورفعة.

ن.ع.

واحة العشاق

أجل، واحة العشاق.

والعشاق هنا عشاق من نوع فريد.

ليسوا من ذلك النفر الرخيص الذى تتردد آهاته فى الأغاني وروايات الأفلام.

بل هم عشاق للون والخط.

يبدلون مهجهم لامن أجل قوام ملفوف، أو ليلة جنس بل من أجل ومضة ضوء أو انعكاسة ظل، أو إطلالة روح من ابتسامة ثغر أو نظرة عين أو لفظة جيد.

ما عادت بالنسبة لهم الشمس شمسًا ولا القمر قمرًا ولا النجوم نجومًا، بل أضحت هذه - وكل شيء فى هذا الوجود - رموزًا وإيماءات وحروفًا فى أبجدية من ظلال ونور.

وكاتب هذه الصفحات واحد من هؤلاء العشاق.

بل هو إن شئت الدقة عاشق لهؤلاء العشاق.

ما إن ينفلت من قيوده، يولى صحراء الحياة اليومية ظهره، ويهرع إلى

معارض الفن، يقضى بين لوحاتها وتماثيلها، أحلى الساعات، يشعر بينها أنه يعيش، لأنه صار مهياً لسماع النداءات البعيدة، وفض الرموز والإيماءات التي توجه من عوالم أخرى في انتظار من يلتقطها، ومحفوظ حقاً من أوقى أن يلتقط تلك النداءات والإيماءات، ويفض الرموز والأحلام والطلاسم، وبقلمى أعمد أنا غاوية المعارض فأترجم إلى كلمات ما تنشده تكوينات الخط واللون من تأملات وقصائد.

فيا أيها القراء انضموا إلى واحة العشاق، واحتموا بظلمها من هجير الجذب الزاحف في حياة الخواء اليومية، وطوي لبسطاء القلب فهم يثرون بكنوز لا يتطرق إليها البلى، ولا يقربها فساد.

لاستمعوا إلى من يقول لكم هذا كلام ليس له من سعر في بورصة الحياة، ولا تلتفتوا إلى من يقول لكم ذلك من أبناء الحياة اليومية الذين يحولون المتاحف وبيوت الجمال إلى مواقف للسيارات، ويعذبون التماثيل الجرانيتية العريقة بنقلها من مكان إلى مكان بمناسبة التفكير في حفر نفق أو مد كوبرى، ويقطعون الشجر أبدع نحوت الطبيعة المصرية ليدكوا الأرض بأساسات الأسمنت ويكفونها بالأسفلت، لا تستمعوا إليهم، وابتسموا في وجوههم، وقولوا بتواضع نحن نحمل في أعماقنا أسراراً وما أسمى الأسرار في عصر الماديات الصماء، في أعماقنا واحة، ومن حولكم صحراء.

نحن لدينا «الترباقي» الذى لن تستغنوا عنه حتى لا تتحولوا إلى مخلوقات من الأسمنت والقار ومخلفات «وكالة البلع».

الدنيا حلوة

الألوان تجلب البهجة وتدر ذهبًا:

لم تعبر فرشاة جاشوا رينولدز عن تعاسة، ولم تغمس في ألوان الشقاء، لأنه لم يعان في حياته تعاسة، ولم يلق شقاء، لم يعرف إخفاقًا أو شظف حياة، كان ناجحًا منذ البداية، ولهذا لم يتحدث عنه إلا عما يعرفه، عن لحظات السكينة والسعادة، وكان الفنان في ذلك صادقًا مع نفسه كل الصدق.

كان أبوه مدرسًا فقيرًا يعمل بمدرسة بلايتون، وهي قرية في غربي إنجلترا. واجه ذلك المدرس الفقير العالم بعائلة مؤلفة من أحد عشر ولدًا، وكان جاشوا ثالث أولاد هذا المعلم الفقير، خرج إلى نور الحياة في السادس عشر من يولية عام ١٧٢٣.

وقد تلقى هذا الصبي تعليمه في مدرسة أبيه، وحصل على ثقافة رحيبة وإن أعوزها العمق، وجنى معلومات كثيرة، ولكن بتأصيل قليل.

ومنذ صباه شغلته فرشاته، وأصغى إلى هوائها أكثر مما أصغى إلى الكتاب والقلم، وفيها بعد عندما كبر وشب عن الطوق وقَدَّرَ له أن يكتب ويحاضر عن الفن جاءت لفته مليئة بأخطاء الإملاء والنحو، على أن

الجهل وإن لحق بمعرفته لأصول اللغة إلا أنه لم يمتد إلى الإلمام بالفن،
الذى راح يتعمق في فهم أصوله واستيعاب دروسه منذ أن تعلم القراءة،
وقد شق هذا الطريق لنفسه بنفسه، دون عون أو سند من أحد، وانكب
يلاحظ الحياة، ويرسم من مناظرها كل ما تقع عليه عيناه ألهمة إلى
استيعاب الوجود والمعرفة.

في غرف البيت والمطبخ، في المدرسة والفصول والشارع، وفي كل
مكان، أينما وقمت يده على قلم وقطعة من الورق، مضى يرسم الناس
ومظاهر الحياة من حوله، وفي غمرة الشغف بالخطوط والألوان أهمل
دروسه، وانصرف عن المذاكرة، وسرعان ما تبين الأب لخيبة أمله أن ابنه
لن يصبح من حملة الشهادات مثله.

وعندما شب الصبى، وجب على الأب أن يفكر في أن يكفل لابنته
حرفة أو مهنة أو وظيفة تقيم أوده، وتكفل له معيشته، وقد تردد الأب بين
اختيار مهنة الرسام التي سوف تسعد الابن، وبين الصيدلة التي سوف
تكفل له دخلًا شهريًا مضمونًا، وتقيه شر غوائل الدهر وتقلباته.

وعندما سئل الصبى الفنان كى يقرر ويختار، أجاب بلا تردد بأنه
يفضل أن يكون مصورًا حاذقًا على أن يكون صيدليًا غنيا، وإزاء إصرار
الابن على اختياره هذا، دير الأب ستين جنيهاً، كما أسهمت الأخت
المتزوجة من المستر جونسون بستين جنيهاً أخرى، ودفع الأب المبلغ كله
إلى أشهر مصورى لندن حينذاك، توماس هدسون، وعهد إليه بتعليم ابنه
حرفة الرسم.

كان هدسون بارعًا في رسم الوجوه على القماش، وكان أريب الصنعة،

ولكنه باستثناء ذلك، كان محدود الأفق لا يتمتع بأية موهبة حقيقية، وقد كان يرسم على القماش تلك الوجوه التي تشبه أصحابها تمامًا، ويترك لتلاميذه وصبياته في المرسوم أن يكملوا الرسم من بعده.

وقد خرج رينولدز من تتلمذه على يدى هدرسون مدة سنتين بيد مدربة، أثبتت للتاريخ فيما بعد أن التلميذ أفضل من أستاذه، ويفوقه موهبةً.

وهكذا، عاد التلميذ الذى تملأ قلبه ورأسه الأحلام والآمال من لندن إلى بلدته متخذًا له فيها مرسىً خاصًا به، وقد أقبل عليه نفر من الزبائن طالبين منه رسمهم فمكث ذلك من أن يبدأ بداية مالية موفقة، ولما كان شابًا تتدفق الحيوية فى دمايته، فقد طرد عن تصاوير زبائنه مسحة الجمود والموات التى لم يكن هدرسون العجوز بقادرٍ أن يتخلص منها، فاكنت شخصيات رينولتز بحيوية جعلتها أليفة محبة إلى القلوب، وعلى سبيل المثال، ففى إحدى لوحاته الباكرة، رسم زهونه يحمل أحد أولاده الصغار جالسًا على ظهره وكتفيه، فبدت الصورة حيّة تملأ قلب المتطلع إليها دفنًا، وربما دفعت الابتسامة إلى شفثيه أيضًا، وهو يرى كيف كسر الفنان ما بينه وبين الناس من حاجز الكلفة والتصنع، وأودعهم بين أطر لوحاته فى لحظات حياتية بعيدًا عن القولية والأوضاع المحنطة، وإزاء البهجة التى أخذت تطل من لوحات هذا الفنان الجديد، أقبل الناس على رسمه يقتنون أعماله، وعندما مات أبوه فى الخامس والعشرين من ديسمبر عام ١٧٤٦ مات قرير العين، مرتاح الضمير، إذ أقر ابنه على رفض الصيدلية واختيار الفن صنعةً وسبيل حياة، فقد أخذت الفرشاة والألوان

تدر عليه ذهبًا، يتضاءل إلى جانبه ما كان سوف يجعله تحضير المراهم والأكاسير، ومزج السوائل والمساحيق في اليواثق والقوارير. ولنستق من ذلك عبرةً لشبابنا وآباتهم، فعلى الآباء ألا يقفوا مثل الحوائط الصماء عقبية في سبيل تحقيق المستقبل الذى اختاره الأبناء لأنفسهم.

لوحات مثل القشدة:

تمكن رينولدز أن يكسب مالاً وفيراً، وكثيراً من الأصدقاء، ولكن ذلك كان بفضل العمل الشاق كل صباح، وبعد أن يمارس المشى مسافة طويلة، يخلد إلى مرسمه، ويعكف على العمل منذ الساعة صباحاً وإلى وقت متأخر فى المساء. يصور، يدرس، يرسم، يخلط الألوان متوصلاً إلى ألوان جديدة غنية، وعلى الدوام واضحاً نصب عينيه أن يتقن عمله، ويبلغ بفنه إلى مستوى الكمال، وقد التقى رينولدز فى بداية حياته الفنية بمصور يدعى ويليام جاندى كان يقول: إن اللوحة يجب أن تكون مرربة، وعلى غاية من الثراء فى مادتها، حتى تبدو كما لو كانت صنعت من زبد وقشدة، وقد أصغى رينولدز إلى هذه العبارة، وعمد إلى تنفيذها نصاً وروحاً، فبدت لوحاته ذات سطح أشبه بالزبد السميك وخليطاً بديعاً من الألوان البيضاء والحمراء والبنية والصفراء والزرقاء، معجونة ببراعة لفتت الأنظار إلى لوحاته وميزتها عن أعمال معاصريه، وقد بدت أيضاً لوحات رينولدز كما لو كانت قد رسمت فى الضوء الرقيق الحافى المتسلل من نافذة مكسوة بزجاج معشق.

وقد أتبعته له فى بداية حياته أيضاً الفرصة أن يدرس أعمال الأساتذة

الإيطاليين الكبار، فقد انعقدت أواصر الصداقة بينه وبين قائد بحرى يدعى جورج كيبيل أرسل في مهمة دبلوماسية إلى روما، فدعا صديقه الفنان أن يذهب معه، وأبحرا على سفينة في ١١ مايو ١٧٤٩ وصور رينولدز لكيبيل أثناء الرحلة لوحة كبيرة، أظهره فيها كمحارب صنديد، يخوض معركة بحرية وعندما استقر رينولدز المقام في إيطاليا، حيث أقام إلى ١٦ أكتوبر ١٧٥٢، راح يتأمل ويدرس وينقل أعمال المصورين التقليديين الكبار، وعلى الأخص رافيل وتينتوريتو وكوريجيو وتيتيان، وقبل هؤلاء جميعاً ميكائيل أنجلو الذى قال عنه «أعتقد أن ميكائيل أنجلو أعلى مقاماً من كل فنانى الدنيا».

وعندما عاد رينولدز إلى إنجلترا من رحلته إلى روما عن طريق باريس استقر به المقام في لندن حيث افتتح لنفسه مرسماً، وقرر أن يصور البشر، لا على ما هم عليه، بل على ما يجب أن يكونوا عليه، وفي هذا يقول «مطعمى وواجبى أن أكتشف أوجه الكمال فيمن أرسم».

وقد صار هذا منهجه في التصوير، فالفن أداة للتجميل، وليس لغير ذلك من أغراض، ولهذا فإن من النقد ومؤرخى الفن من رأوا في أعمال رينولدز مجرد تفاني ورياء، وما كان يرى هو في ذلك أية غضاضة، فلم يكن الفن في نظره أداة نقد أو إصلاح اجتماعى.

خير وجمال ومثالية:

وقد أصبح مرسم رينولدز مزدحماً بالزبائن من الصباح الباكر إلى المساء، وفي عام واحد كان يرسم قرابة المائة والخمسين لوحة، ولما صار

مرسمه يضيق بالوافدين، وقد جذبتهم شهرة صاحبه، انتقل في سن الثلاثين إلى بيت كبير في شارع جريت نيويورك ستريت، حيث تدفق إليه سيل من الناس لا ينتهى، كل منهم يطلب لنفسه صورة من الفنان الذى يعرف كيف يجامل.

ولم يكن هؤلاء على أى حال أناساً عاديين، بل كان أغلبهم من الطبقة الراقية، ومن ذوى المكانة الاجتماعية المرموقة، وجدير بالذكر أن العصر الذى عاش فيه رينولدز، وهو القرن الثامن عشر قبل أن تتفجر الثورة الفرنسية في أخريات كان عصرًا لم تكن الأفكار الديمقراطية قد أطلت برأسها بعد، ومن ثم لم يكن يشعر رينولدز ولا غيره غضاضة في أن يسخر فنه لتلبية رغبات الطبقة الأرستقراطية السائدة، وقد راح رينولدز يرسم أبناء وبنات هذه الطبقة بالبساطة التى رسم بها شعائده، فهو لم يكن يدور بخله أنه يبرز وسامتهم في لوحاته إنما يتملقهم، بل كان شريقاً مع نفسه ومع أدواته التعبيرية، كما لم يكن يعرف أنه يجابى بذلك طبقة على أخرى، فلم تكن البورجوازية قد ظهرت في الأفق بأفكارها المخواذية بعد، إن كل ما كان يراه رينولدز أنه بفنه يجب أن يطلب الجمال على الدمامة، ويبرز مواطن الخير في الشخصية الإنسانية، مفسحاً المقام الأول للمثالية في لوحاته. خير، وجمال ومثالية، هذه هى القيم التى ارتبط بها رينولدز، وهو لم يرتبط بها في فنه فحسب بل وفى سلوك حياته أيضاً، فقد كان شريقاً مع الناس ومع نفسه، مهذباً، يحترم الغير ويكسو كلامه بمسحة من الأدب والتواضع، ولم يكن مع ذلك يعامل النبلاء، كما لو كانوا أعلى منه مقاماً، بل على قدم المساواة، يقف الناس جميعاً في نظره، وعلى الرغم من عدم تملقهم، فقد أقبلوا عليه، يرجونه أن يخلد قسماتهم، ومن

أجل ذلك ملئوا جيبه ذهباً، وتسابقوا على توجيه الدعوات إليه في حفلاتهم ومجالسهم، وكان يقبل هذه الدعوات عن طيب خاطر، لأنه كان يحب محبة الناس بصفة عامة، وكان اجتماعيا بطبعه، انتفت عن شخصيته صفات الحجل والانطوائية والخلود إلى العزلة، وهي الصفات التي يتسم بها الفنان غالباً.

وقد حقق رينولدز نجاحاً اجتماعياً كبيراً، رغم أن هيئته كانت غير وسمية بسبب قطع في شفته العليا حدثت له من جراء إصابة في حادث، وتنافس أهل الطبقة الراقية على استرضائه وكسب وده، وصار له معارف عديدين، ولكن دون أن يصطفى من هؤلاء الناس المصقولين أصدقاء لصيقين، فقد ظل قلبه مرتبطاً بالفنانين والأدباء من بني عصره ومجتمعه، مثل جونسون وشيردان وجولد سميث، وكان يتعلم منهم ما لم يتعلمه في صباه ويزداد بهم ثقافة، فما عاد المصور المشهور بقادر أن يكرس لنفسه وقتاً، يخلد فيه إلى كتاب يقرأه.

وقد مضى يتسلق مدارج الرقى الاجتماعي والنجاح الفني إلى أن أسس الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة بلندن التي ظل رئيساً لها مدى الحياة، وقد كانت هذه الأكاديمية نوعاً من المعهد الفني لتدريس الفنون الجميلة، ونقابة يلتف حولها الفنانون التشكيليون آنذاك، وقد ألّف رينولدز من واقع محاضراته بالأكاديمية الملكية كتاباً بعنوان «خمس عشرة محاضرة في الفن». ومنحته جامعة أكسفورد درجة الدكتوراه الفخرية في أخريات سنواته، وعلى الرغم من النجاح الاجتماعي الكبير الذي حققه رينولدز، فإنه لم يتكرر لرفاقه الأدباء والفنانين، وكان دائم الحرص على

مصالحهم يزود من كان محتاجاً منهم بكل ما يحتاج، وعندما أصدر الشاعر والروائي إليفر جولد سميث قصيدته الطويلة «القرية المهجورة» أهداها لرينولدز قائلاً «لم أهد عملاً من أعمالي لأحد من قبل، سوى مرة واحدة، أهديت فيها كتاباً لأخى الذى كنت متيباً بحبه، أما وقد مات أخى الآن، فلا يسعنى إلا أن أهدى قصيدتي هذه لرينولدز تقديراً له، وعرفاناً بجميله» وقد رد عليه رينولدز بأن صور له لوحة شخصية عُدَّت من أفضل ما أبدعه، فقد كانت أكثر واقعية من غيرها، دون أدنى رغبة في التجميل والتحلية، وفي هذه اللوحة تتضح عينا الشاعر الذى عانى من الفقر والجوع وعثرات الزمن بالطيبة والتسامح والشموخ على كل الصعاب، وقد ظل جولد سميث ورينولدز صديقين حميمين طوال الحياة، (راجع قصيدة «القرية المهجورة» مترجمة في كتاب الدكتور زاخر ميخائيل عن الشعر الإنجليزى).

وقد كان جولد سميث نموذجاً للناس الذين اتخذهم رينولدز صحاباً له، يمضى معهم وقت فراغه من العمل، يستضيفهم في بيته، ويخرج معهم في رحلات شق، لم ييخل عليهم بالعون لتذليل ما قد يعترضهم من صعاب، واستزاد من خبراتهم وأفكارهم حكمة، وكانت أمسيات الاثنين أمسيات لقاء منتظم، فيها سماء هؤلاء الرفاق «بنادى أمسيات الاثنين». كما أمسك رينولدز بدقة جمعية من صفوة المجتمع ربط بينهم مبادئ أربعة هي الحماس للفن الجيد، والصداقة الطيبة، والحياة الفضلى، ودماثة الخلق وقد صور رينولدز أعضاء هذه الجمعية في اثنتين من أفضل لوحاته، وقد جمعهم الفنان في لوحته يتناقشون حول أشهر اللوحات، ويفحصون المخطوطات والأواني والجواهر الثمينة، وقد بدا في تصوير رينولدز هؤلاء

الرفاق من ذوى الجباه العالية، وأصالة المحتد والخصال الكريمة، تطبيقاً جديداً لفلسفته الفنية، فقد كان على الدوام يقول عما يصوره من بورتريعات أن هدف الفنان وواجبه هو أن يستجلى كمال أولئك الذين يصورهم.

وقد أخذ رينولدز على عاتقه بالإضافة إلى تنفيذ فلسفته الفنية هذه أن يوفر لرفاقه الفنانين الشبان أفضل تعليم لأصول الفن، حتى يخرجوا إلى المجتمع قادرين على خدمة مجتمهم، واستجلاء الخصال الحميدة في شخصياتهم، ومن ثم تسجيلهم في لوحات تعتبر تحية إلى الجمال والخير معاً، ومن هذا المنطلق أسس رينولدز ورأس طول حياته «الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة» وبفضل هذه المؤسسة، قدر للنندن أن تكون لأول مرة في تاريخها واحدة من العواصم الفنية المعترف بها في العالم، ونزولاً على مهام منصبه ألى على نفسه أن يقدم سلسلة من المحاضرات بعنوان «تقدم فن التصوير، وأساليبه، ومستقبله» وفي هذه المحاضرات رغم طرافتها وقيمتها النظرية تعارض رينولدز الأستاذ مع رينولدز المصور، فقد كان الأستاذ يتكلم بفخامة، لكن الفنان يصور ببساطة، وعلى أى حال، فقد كان رينولدز المصور يفضل رينولدز المعلم، وقد قدر لمن عمل في مرسمه أن يستخلص تقنية ممتازة بينما لم يقدر لمن استمع إلى محاضراته إلا أن يحصل على نظريات مبالغ فيها، وقد قال راسكين عن رينولدز إن هذا المصور ولد كى يكون أفضل قدوة للفنان الممارس، أما إذا حاضر فهو يتردى في أخطاء عديدة.

رجال ونساء :

وتتصف لوحات النساء عند رينولدز بأنها في مجموعها أثرية، باردة العواطف وتتجاوز الحدود الضيقة للحس والشهوة، أما لوحات الرجال فهي على أى حال أفضل من لوحات النساء، فعلى الرغم من إضفاء القدر الأكبر من المثالية على معالجة هذه الشخصيات إلا أن الدماء لازالت تنفجر في عروقها وتنبض بالحياة، ومن نقاد رينولدز من يقول: إنه فهم الرجال، أما النساء فلم يفهمهن، إن لوحاته عن الرجال هي من عمل رجل يجب أن يختلط برفاقه، ويقضى معهم أسعد الأوقات، في الأكل والشراب والسمر، ولكن لوحاته عن النساء تدل على انه رسمهن كأعزب قليل الدراية بطباع النساء، بل ويعتمد أن يبقى بينه وبينهن مسافة فاصلة.

وعلى الرغم من أن أهل لندن في تلك الأزمان كانوا يهونون الثروة وإطلاق الأراجيف عن سير الناس، إلا أنهم لم يقدموا على المساس بسمعة فنانهم القدير رينولدز، ولكن الأمر لم يحل على أى حال من إشاعى حب، استخلصها مؤرخو حياة ذلك الفنان من بعض الوقائع المومنة إلى ميل خاص أبداه الفنان لاثنتين من نساء المجتمع اللندنى المعجبات به.

أما إشاعة الحب الأولى، فعن علاقة بينه وبين امرأة حسناء تدعى أنجيلكا كوفمان، كانت فنانة موهوبة أيضا، وشاء حظها العاثر أن تزوجت من خادمها، فسامها بعد ذلك مر العذاب، وعندما استنجدت بمعارفها لتخليصها من هذا النذل الأفاق، تصدى له رينولدز وأسهم في

تخليصها من برائته، وربما تسائرت بعض الأقاويل عن عدة لقاءات ومواعيد بينها فقد كان الحب في القرن الثامن عشر متحرراً من القيود التي كبلته بها القرون السابقة، ولكن الأمر على ما يبدو لم يتعد ذلك.

أما عن الإشاعة الثانية، فهي تربط بين رينولدز وبين روائية شابة اسمها فاني بورني، وقد كتب النقاد عن روايتها «انجيلينا» ممدحين إياها أشد المديح، بل وكتب أحدهم يقول ما من تحفة أدبية تضارع إنجيلينا - تصور أيها القارئ - والآن أين هذه الرواية، وأين القلم الذي دبح صفحاتها؟ في غياهب النسيان، فما عاد أحد يسمع عن فاني بورني الروائية ولا عن روايتها «انجيلينا»، وقد سعى أولاد الحلال آنذاك إلى تزويج فاني بورني من رينولدز ليضيفوا بذلك زيجة موفقة بين الفن والأدب، لكن الاثنين تلاقيا، وتبادلا الابتسام والمجاملات والمديح، ولكن ليس معنى ذلك أن ثمة ما ربط بين قلبيهما، ومهما كان ما أرادت فاني أن تهمس به في أذن رينولدز، فقد كان ذلك متعذراً، إذ كان في الخامسة والخمسين ومصاباً بالصمم، وكى يسمع كلمة كان بحاجة إلى تثبيت بوق في أذنه، كما كان قد أصيب من قبل بنوبتين من نوبات الشلل النصفي أصابتا وجهه ببعض العوار، أما هي فكانت آنذاك لازالت في السادسة والعشرين ويضوع منها عطر الشباب.

هذا، وإذا كان رينولدز رجل صالونات ممتاز، إلا أنه لم يكن بحال من الأحوال من المتسللين إلى المخادع تحت جناح الظلام، وربما كان رينولدز سيكون أسعد حالاً لو كان دون جوان، ولكنه لم يكن مع كيوييد على وفاق.

صراع الألوان:

أصبح الآن رينولدز واحداً من أغنى أغنياء لندن، وكان يجب أن يستمتع بثروته فانتقل إلى بيت جديد، واشترى عربة ذات جياذ مطهمة، وارتدى خدمه ثياباً موشاة بالفضة، ولكن الثراء والجاه لم يحجبا الحقيقة الجوهرية للفنان الأصيل، لذلك فقد مضى يعتبر نفسه على الدوام في الفن تلميذاً، يجرب ويختبر ويتعلم كل يوم في صناعته الجديدة، وقد كانت الألوان وانعكاساتها على البشرة والملبس والمكان مجال اختباره الدائبة، وقد تعلم في شأنها الكثير إلا أن شيئاً واحداً ظل نقطة ضعفه في هذا المقام، إلا أنه لم يستطع رغم كل جهوده أن يتوصل إلى سر ثبات الألوان وعدم تحولها، وعندما كان يصور لوحاته كانت ألوانها قادرة أن تدخل في مقارنات مع ألوان فنانين سابقين كبار من أمثال فيلا سكويز وتينسوريتو ورويينز، ولكن هذه الألوان اليوم قد بهتت من على أديم كثير من لوحاته، وانطفأ بريقها، وأضحت الوجوه شاحبة وكأنها لموقى ما عادوا من أهل هذه الأرض، وصارت اللوحات التي كانت وضاعة تنضح بالحياة من قبل مجرد تذكارات للوحات كانت ذات يوم جذابة للعين وللقلب معا. على أن هذا لا يصدق على لوحات رينولدز كلها، فمن لوحاته أيضاً ما احتفظت بالحياة مؤكدة في مدى نجاح الفنان الذي صورها في تركيب المادة اللونية التي استعملها أداة للتصير.

العصفور المغرد يطير إلى الأبد:

انسابت سنوات الفنان الأخيرة، مثلما انسابت من قبل حياته كلها، بلا أحداث جسام، ولا مشاكل، بل نجاح ولا غير ذلك. منح درجة الدكتوراه من جامعة اكسفورد وأنعم عليه بدرجة فارس، واختير عمدة لبلدته الصغيرة، وقد كان تكريم أهل بلدته له أكبر ما أدخل السعادة إلى نفسه.

وهكذا نراه في كهولته، رجلاً مدكوك الجسم، ممتلئاً بالحوية، ودوداً مع الجميع، وبيته مفتوح على الدوام للصحاب والمعارف، وكانوا من عليّة القوم، رجال سياسة وفكر وفن ودين وثقافة، يدعو إلى مائدة العشاء سبعة من الضيوف، فيحضر ضعف هذا العدد، فلا يسبب ذلك للثرى الأعزب أى ارتباك أو غضاظة، ويدير كبير خدامه المكان، فيأكلون ويشربون ويسمرون، والفنان الداعى يجلس وسطهم. يدير نحو هذا أو ذاك بوق السمع، ويتسم بألفة، حتى لو لم يلتقط الحديث بأكمله، وهكذا أضحى بيت الفنان مزاراً لا يرد صاحبه عن بابه سائلاً، ضيفاً كان أو طالب مصلحة، ولا كلفة مفروضة على مجلس الفنان، الكل يطلب طعاماً وشرباً، ويدفأ أرجاء البيت بالسمر والضحك. وبألفة وبلا تحفظ كانت زبدة المجتمع اللندنى من لوردات ومحامين وقساوسة وعلماء وموسيقيين ومصورين وشعراء ورجال دولة، يلتقون في بيت الفنان الذى انحصرت متعته في أن يحظى، بحب الناس، ويبادلهم حباً بحب.

على أن صحته بدأت تزايله في النهاية، وقد جاء الإنذار الأول في

السادسة والستين من عمره، وعلى وجه التحديد في يولييه ١٧٨٩ عندما شعر بمتاعب خفيفة في عينه اليسرى، وبعد أسبوعين بينما كان منكباً على إنجاز لوحة لإحدى الشخصيات اللندنية أحس بغشاوة تعتم عينه تلك، ولم تمض عشرة أسابيع إلا وكانت عينه اليسرى قد فقدت الإبصار.

ومع ذلك، واصل عمله، منجزاً عدداً من التصاوير التي أخذ على عاتقه إنجازها. وبالأسميات والليالي مضى الفنان يمارس حياته الاجتماعية، فيلتقي بالرفاق والصحاب ولكن على نحو زاد تحفظاً، وفي أوقات فراغه يركن إلى أنيسه الوفي، وكان بلبلاً مغرداً ألفه إلى الحد الذي كان العصفور إذا سمع صوت صاحبه بادله الحوار مغرداً أغاريد تبدو كما لو كان الكتار الصغير يفهم لغة صاحبه الكهل، وذات يوم طار العصفور المفرد من القفص، وانطلق من النافذة المفتوحة بلا عودة، تهدي رينولدز وهو يتابع بأنظاره المتعبة الكتار الأصغر يخفق بجناحه فوق هامات الشجر مبتعداً ليختفي في أجواء السماء الزرقاء المترامية، ثم تتم قائلها هو شبابي يضيع مني إلى الأبد.

لكنه مضى دؤوباً على عمله وحتى نهاية عام ١٧٩٠ كان لازال منكباً على لوحاته. وفي يوم من أيام ديسمبر من ذلك العام ألقى محاضراته الأخيرة بالأكاديمية، واختتم محاضراته هذه بكلمة مديح وثناء على الفنان الذي أحبه طوال عمره، أكثر من أى فنان آخر، قال لتلامذته: أود أن تكون آخر كلمة تنبس بها شفتاي من هذه المنصة اسم الفنان الذى أحبيته أكثر من أى فنان آخر، أقصد ميكائيل أنجلو.

وخلال صيف العام التالى ظل قادراً على أن يمارس رياضة المشي

لمسافات طويلة دون أن يتنابه التعب، إلا أنه في أكتوبر عانى من ورم
عينه التي كانت قد دب فيها العمى.

أضحت النهاية الآن وشيكة، ولن يستغرق إسدال الستار أكثر من
بضعة أسابيع وجاء الموت في مساء الثلاثاء من فبراير ١٧٩٢.

كان ذهن الفنان على أى حال هادئاً حتى النهاية، ذلك لأنه كان يعرف
أن فرشاته التي لن يسكها بعد الآن، قد كفلت له الخلود.

الواقعية الدافئة

الكراهية المشوبة بالثناء المرير:

هونوريه دوميه مصور فرنسي، ولد في ٢٦ فبراير ١٨٠٨ ببارسيليا، وكان أبوه بائع زجاج يحلم بأن يصير شاعرًا مرموقًا، وعندما بلغ هونوريه السابعة انتقلت الأسرة إلى العاصمة حيث مضى الأب يجرى وراء أوهام المجد مهملاً تجارتها، مما اضطر هونوريه للعمل صبيًا، فاشتغل لدى المحامين، وأتاحت له المحاكم التعرف على طبائع الناس، وبعد دراسة قصيرة بمدرسة للفنون، وجد طريقه عندما علمه صديق (الليثوجراف) الذي اتخذه وسيلة للعيش، وفي الثانية والعشرين نشر رسومًا سياسية بمجلة «الكاريكاتير» فزج به إلى السجن، وبعد الإفراج عنه في يناير ١٨٨٣ جاءت تحفته «شارع ترانسنونين في الرابعة صباحًا» على أثر اعتداء وحشي على السكان الآمنين في بيت بشارع ترانسنونين تحت جنح الليل، ولم يلجأ دوميه إلى التهاويل الطنانة بل اكتفى بالواقع البحت فجاء أشد وقعًا من أي رمز أو أسطورة، وفي راحته المروعة صور دوميه غرفة بانث عليها علامات النهب والتحطيم، غارقة في ضوء تكتنفه ظلال تلقى على الجوربهة وتوترًا وضياعا، وقد رقدت على الأرض جثة رجل في ثياب

النوم، ويبدو عليها أن الضحية قد انتزعت من فراشها وألقيت أرضاً نصف عارية، وقد سحق ثقلها طفلاً منكفئاً تحت جرم الجثة الساكنة الحراك، وإلى اليمين جثة كهل رقدت جاحظة العينين، وقد ارتسم فيها الرعب من الاعتداء الوحشى، وإلى اليسار جثة امرأة قتلها المعتدون الآثمون أيضاً، وألقوا بها على الأرض الملطخة بالدماء. إنها أسرة بريئة مكونة من رجل وزوجته وطفله والجد، فاجأتهم القوات الباغية تحت جنح الظلام، وهم فى أسرهم نائمين. وأعملت فيهم التقتيل، وفى بيتهم التحطيم والتدمير والنهب، ظهر العنف بادياً على الأخص فى المقعد المقلوب على الأرض إلى اليمين، ولم يعبر دوميه عن عبقريته فى أى وقت بالقوة التى عبر عنها فى هذه الرائعة، إن جثة الرجل المسجاة.. تلك المروعة المتوترة التى تبدو منكشئة، قد رسمت بدقة متناهية وفهم تام للنسب التشريحية للجسم الإنسانى، ولاتدانى هذه اللوحة فى كمالها إلا لوحة «درس فى التشريح» لرمبرانت.

ومضى دوميه يعمل «بالكاريكاتور» حتى أغلقت بالمرسوم الصادر عام ١٩٣٥ محرماً النقد السياسى، فاتجه إلى النقد الاجتماعى بجريدة «شاريفارى» مستعيناً بدقة ملاحظته وطاقته المهولة على الكراهية المشوبة بالرائاء المرير.

وما من مصور اعتبر الفن مرتبطاً بالحياة قدر دوميه الذى آمن بأن الفن أداة اجتماعية.

بمجرد رسام عجوز ينضج إنتاجه بالقسوة والدمامة:

كما صور دوميه اللوحات التي كانت بالنسبة له ترفاً عزيز المنال، لأنه كى يكسب قوته كان عليه أن يمضى فى رسومه اليومية بلا انقطاع، والملموح على لوحاته التبسيط والانتقال المباغت من الضوء الباهر إلى الظلمة القائمة، وفى لوحته «ذواقة الفن» و «المصور أمام لوحته» تعجب بالتآلف المتوافق الذى يبعث على الاستغراق فى الشاعرية المحيطة، وفى لوحاته العديدة لليون كيشوت نحس التجارب الشديدة بين دوميه وبين محارب الطواحين.

وفى عام ١٨٧٣ اضطر لهجرة القلم والحفر، فلم تعد عيناه الكليتلان تريان الناس إلا أشباحا وعندما منح وسام الشرف رفضه فى برود، فلم يكن ممن ينفون أجماداً زائلة.

وفى ربيع عام ١٨٧٨ نظمت جماعة من أصدقائه برئاسة الشاعر فيكتور هوجو معرضاً لأعماله فلم يغط مصاريفه، مما اضطر الجماعة إلى سداد نفقاته من جيبها الخاص.

أمضى دوميه فى الرسم التهكمى ما يزيد على ثلاثين عاماً فلم يحن سوى الفقر والجوع والاضطهاد وفى عام ١٨٦٠ فصلته «الشاريفارى» وهو فى سن الثامنة والخمسين فعانى ثلاث سنوات من البطالة الضروس، وتدخل بعض أصدقائه لدى الحكومة الجمهورية فرتبت له معاشاً ضئيلاً.

وفى عام ١٨٧٣ عادت «الشاريفارى» إلى استخدامه، ورغم بصره الداوى عمل اثني عشر عاماً أخرى بأجر زهيد جداً، ومالبت أن أطبق

العمى على عينيه وعجز عن كسب قوته، وهدد بالطرد من شقته لتراكم الإيجار عليه في عيد ميلاده الرابع والستين فتدخل صديقه المصور كورو وأهداه بيتاً صغيراً وقاه التشريد، لكن كورومات عام ١٨٧٥، وبعد بضع سنوات من التدهور الصحى، لحق به دوميه في فبراير ١٨٧٩ منسياً ودون تكريم معتبراً مجرد رسام عجوز ينضج إنتاجه بالقسوة والدماغة، ولم يكن ثمة مال لدفنه ويكل تلكو صرفت البلدية مبلغاً ضئيلاً لشراء قبر متواضع يوارى فيه الجثمان، ثم خرج بائعو اللوحات ليشتروا من الأرملة الذاهلة لقاء ما لا يذكر أكداً من اللوحات التي شقى دوميه ليخلفها في عالم لم يكن يريد لها أن ذاك.

الفن لغة تخاطب منطقية وغير محيرة:

ولم يكن دوميه واحداً ممن ساروا في التيار الرئيسى للفن الحديث لكنه كان رافداً من الروافد التي صبت في المجرى الرئيسى، وعلى عكس الكثير من الفنانين التقدميين اليوم الذين يتمسكون بأن العصرية تعنى أن يكون الفن غير ذى مضمون، آمن دوميه بأن الفن لغة تخاطب منطقية وغير محيرة، وبلا جمعة في النظريات مضى ينتج أعمالاً تنقل إلى الناس أفكاراً، وفي الوقت ذاته هى روائع في الخط والشكل والكتلة واللون، وكل لوحة توصل إلى الناظر معنى عميقاً، وتثبت أنه ليس ثمة حاجة إلى التوضيح بالشكل في سبيل المضمون، وأن أرفع صور الفن واكثره كمالاً هو التفاهم وإيصال الأفكار إلى الأذهان والقلوب في كل مجتمع وكل زمان، وإذا كانت أعمال دوميه تحكى عادة حوادث محلية إلا أن أثرها يمتد في الواقع إلى أبعد من بلده ومن القرن الذى عاش فيه. و الرائع في فنه

هو قدرته على التعبير عن الرجل العادى، إنه البطل الشهيد العملاق، والقرمز فى آن واحد، ويستخدم دوميه فى ذلك أبسط الوسائل بلا التجاء إلى العواطف الكبيرة، إلا أنه كان فذاً فى تحويل ما ليس إلا مزحة إلى دراما كاملة مهولة، وكم من مرة نجد الفنان غير الأريب يحاول أن يجد أعمال أبطاله فإذا به يفرغهم من كل روح وحياة، أما دوميه فشخصياته من لحم ودم، من عظام نافرة وجلد مجعد، من روح تغلّى فى هياكلها وتحت أريدتها، وتتطاير شررها من العيون المتسعة المحدقات، والقسمات النافرة، والرقاب المبطوطة المعروفة، والأذرع الممدودة المبسوطة فى حركات مكتسحة.

إن دوميه هو فنان الواقعية «الدافئة» بأنفاس بشر تغلّى فى عروقهم الشهوات والأهواء، أنفاس بشر يترىصون بعضهم ببعض، وينصبون شراكمهم لبعض، ويوقعون بعضهم بعضاً، يفترسون بعضهم بعضاً، وبين هذه المخلوقات الرديئة الشقية يمضى دون كيشوت نحيلاً هزياً منتصب القامة فى إباء وترفع، مشهراً حرّيته لينصر المظلومين ويأخذ بأيدي الضعفاء ويطبق مبادئ الشهامة والمروءة فى عالم يعتبر من كان شهماً مغفلاً وجحشاً كبيراً.

إن كل شىء فى لوحات دوميه فى حالة حركة، كل شىء قد دب فيه تدفق الحياة، فى لوحته «اللصوص والحمار» نرى اللصين المشتبكين فى مشاجرة صاخبة، وقد أمسك كل منها بخناق الآخر، ومضى يوسعه ضرباً، على يلقيه أرضاً أو حتى يصصره، لكى تبقى له الغنيمة، ويفوز بها سائفة له، فى اللوحة كل شىء فى حالة حركة، حتى الأشجار والسحب تشارك

اللبس الثالث فراره بالحمار المسروق الذى يقتل عليه اللسان الآخرا، وقد انتهز فرصة انهماكها فى الشجار واللكم والضرب والركل، وولى هارباً بالحمار موضع المشاجرة، إن دومييه واحد من القلائل الذين بضربات قليلة مقتصد من الفرشاة يمكنهم بلورة عالم بأسره من الحركة والتدفق، ولا تبدو الانفعالات الحادة التى تستبد بشخصه وترسم على قسماتهم ونزعاتهم، جائزة على التوازن العام للوحة.

إن كل شكل لدى دومييه يحتفظ بمكانه ووزنه رغم ترابطه الوثيق مع بقية الأشكال التبعية فى اللوحة، وعبقرية الإبداع عنده من القوة بمكان إننا يمكن أن نسول لأنفسنا أن نتناسى الموضوع لنتمتع بالأشكال فى حالة حركتها، وبالحطوط الباسلة الجرئية المنتزعة بكل دقة ملاحظة من الواقع المشوش المضطرب الملآن بالضجيج والعجيج، ونتذوق التضاد الرائع بين الضياء والظلال، والحركة التى لا عهد لها قرار.

الشرير قدر مهما تلمس الفرار من قذارته:

وبمجموعات رسوم دومييه فى مجال السخرية الاجتماعية لا تحصى ولا تعد، وهى لقطات أربية من الحياة اليومية ومن أشهرها «أيام العمر الجميلة» و«اللحظات العسيرة» و«آداب الزوجية» و«كل ما يشتهى» و«المجوارب الزرقاء» و«غاذج باريسية» و«المستحمون» و«مشاهد مضحكة» و«المخاييل» وقد أضحت نغمات دومييه فى رسومه المتأخرة أقل ضراوه وأكثره سخرية.

انظر إلى هؤلاء المستحمين فى الحمامات العامة وقد ارتسمت على أجسادهم النافرة العظام كل الانعكاسات الاجتماعية لأناس

لا يستحقون الرحمة والشفقة، أناس تحبُّ ثيابهم المزركشة وحللهم البراقة أجساداً متداعية نخرة، النظرات المقعقة بالحقد والجشع والحسد مازالت لاصقة بهم بعد الحمام، وألسنتهم الحداد السليطة القذرة أيضاً ونفوسهم الشريرة المنحطة لاتفارقهم، حتى في المفاصل العامة، ماذا يعتقد هؤلاء القوم الأردباء؟ انهم سيتطهرون إذا غسلوا أبدانهم بالماء والصابون؟ إنهم سيفلحون في تنظيف أنفسهم مما علق بها من أدران وشوائب بقليل من الماء يلقونه على أجسادهم التنتة؟ كلا، إن الانسان الشرير قذر مهما تلمس الفرار من قذارته بالغطس في ماء الحمام ومهما سكب على رأسه المحمومة من فرط مايدور فيها من أفكار شريرة، القذارة باقية، والنجاسة باقية، والروح تلغ في الوساخات، مهما غطس الجسد في الماء والصابون؛ ومهما سكب على اللحم المترهل والعظام النافرة والقسمات اللثيمة من أحماض ومطهرات ودهان، ومهما ضمخت الكروش المنعجة والابط العطنة بالروائح والعطور.

رسم دوميه العواطف الدفينة تحت الشحوم والمساحيق والأردية والأقنعة المزيفة، رسمها كما هي، بصرف النظر عما إذا كانت نبيلة أو دنيئة، سامية أو خسيسة، إنها عواطف البشر، البشر كما هم، إن دوميه يسقط الأقنعة وهتك الغلالات، ويزحزح الحجارة لنرى ماتحتها من حشرات وديدان، هذه عبقرية دوميه، وهذا فنه المهول، إنه الصديق بلا زيف، ولا مدح، ولا رجاء، ولا استعطاف، ولا استجداء ولا خجل، ولا ذلة، ولا رياء.

عندما يتجلى الحنان:

ويبدو عطف دوميه على الفقراء وحبه لهم في لوحته «عربة الدرجة الثالثة» حيث صور جماعة من الناس العاديين، يجلسون في قطار يمضى بهم مخترقاً ضواحي المدينة الكبيرة، وبينما جعل المصور الإنجليزى وليام تيرنر (١٧٧٥ - ١٨٥١) من القطار رمزاً للقوة والسرعة ركز دوميه اهتمامه على الناس وعلاقاتهم ببعضهم، ولنصف لوحة دوميه ملياً. في مواجهتنا امرأتان قرويتان، تحمل القروية الشابة طفلاً نائماً، أما العجوز فتحمل سلة من القش توسدت ذراعيها، واستقرت راحتها على مقبض السلة في سكون، وإلى جوارها صبي صغير متعب مال جانباً في نوم عميق. يجمى الضوء من نافذة القطار يساراً مغرقاً القرويتين في لجة، الأم تطل متأملة طفلها في حنان، وقد راح في نوم هادئ واستكان في حضنها في وداعة واطمئنان، هذه المرأة ضخمة ممتلئة تنبئ عن حيوية أفراد الطبقة الكادحة، ويداها تمان عن انتمائها إلى طبقة الشغيلة؛ فهي ليستا يدين ناعميتين مرهفتين عجفاوتين، بل يدان ممتلئتان قويتان خيرتان، أما العجوز فجلست في وقار وهدهو، وقد ارتسمت على قسماص وجهها تعبيرات نفادة، إنك لتحس من خلال ذلك الوجه وتجاعيده ونظراته المتعبة الصابرة الساهرة ثقل السنين الطوال التي خلفتها وراءها، وكذلك في الفم الذي ارتسم عليه ظل ابتسامة خفيفة لا تكاد تلمح، ابتسامة مريرة غير متمعدة، وفي النظرة الثابتة الرانية إلى لا شيء محدد، إلى الفضاء، وفي إطراقة خفيفة، يحس المشاهد شريط الذكريات يمضى في رأس العجوز كما يمضى القطار في طريقه، الذكريات تظن في رأسها تحت وشاحها كما يعج القطار

في طريقه، أو ربما هي تفكر في الأيام القليلة المقبلة، في مشقة كل الأيام وشظف العيش، ولكن في استسلام ووداعة وإيمان باقة، وتوحي تلك الديدان اللتان عقدتها على مقبض سلتها المتوسدة حبرها بأن العجوز في صلاة خاشعة صامتة، إنها راضية مستسلمة قانعة. تمضى في خضم الحياة تشق طريقها في شجاعة كما يمضى القطار في طريقه يشق المسافات، إن وجه تلك المرأة العجوز هو من أجل ما أنتجه فن التصوير حقاً، إن تلك التجاعيد، وتلك الظلال، وتلك النظرة المطرقة تعكس في صمت ما يجيش في قلب المرأة العجوز، وفي رأسها، وتلك الابتسامة الخفية الشاردة الصلبة، وتلك الإنسانية الجياشة بشق الأحاسيس والانفعالات، تأسر القلب، وتستدعى التقدير والإعجاب. إننا إزاء لوحة رسمها فنان عاش في قلب مأساة لقمة العيش، مأساة الكد والكفاح، ربما بلا ضمانات ولا أجر مجز، ولكن في جلد وتحد وإيمان وأمل، وبينما شغلت الأم القروية برضيعها، وغرقت العجوز في أفكارها أو ربما في ذكرياتها، راح الصبي الصغير الجالس إلى جوار العجوز، التي هي ربما جدته، في نوم هادئ خلف الباب، وقد عكس وجهه الفارق في الظلال أحلامه الهنيئة، وبرغم كل تلك الجلبة والصخب في القطار المنطلق في طريقه.

وليس في اللوحة تفاصيل فوتوغرافية، فالمعالجة العريضة العامة تزيد وضوحاً من بطولة هؤلاء القوم البسطاء، والسعادة الصامتة التي تحس بها الأم الفتية والوقار الصامد المحيط بالمرأة العجوز، وفي الخلف نرى نماذج أخرى من أهل المدينة، ويمثل الرجال بقبعاتهم العالية صفار الموظفين، بينما العمال قد ارتدوا أعطية للرأس أكثر تواضعاً. إنهم جميعاً يلتقون لحظة في القطار، ولكن لكل منهم وجهته، وسرعان ما يفترقون، ويمضى كل منهم

لحال سبيله، لقد أضفى دوميه على هؤلاء القرويين العزة والكرامة التي عالج بها المصور لويس لى نين (١٥٩٣-١٦٤٨) فلاحيه منذ قرون مضت، ولكن أسلوب دوميه أسلوب جديد، والانتقال من الضوء الباهر إلى الظلمة القائمة دون اتباع التدرج العادى هو سمة مميزة في فنه، وربما انحدرت إليه هذه العادة من الأسباني فرانسيسكو جوبا (١٧٤٦-١٨٢٨).

وفي «مشهد من المسرح» يبين مدى براعة دوميه في نقل مشاهد التمثيل الرومانتيكى المؤدى في سورة من الحماس يتأجج بين نظارة استحوذ الأداء على ألباهم، فتسمرت نظراتهم الماحظة في ظلمة القاعة على خشبة المسرح التي تسبح وحدها في الضوء الباهر بينما أظلمت القاعة كلها وأطفئت أنوارها، انظر إلى المتفرجين. شخضت أنظارهم واشربأت أعناقهم نحو المسرح، تقرأ على قسما وجوههم وفي عيونهم التي تكاد تقفز من مآقيها وشفاهم المنفرجة المشدودة، تقرأ القصة التي تدور أحداثها على خشبة المسرح أمامهم وأمانا، وإذ نتابع نظراتهم تصل بنا إلى الممثلين الثلاثة الذين يؤدون أدوارهم في حمية وحاس، وبحركات فيها من التهويل ما يستدعيه الفن الرومانتيكى، إنك لتحس بمبلغ الأسى والألم الشديدين اللذين جثا على جسم المثلة التي رفعت ذراعيها ممسكة برأسها، بينما تطاير شعرها الطويل إلى الخلف واندفعت مولولة خارجة من الجانب الأيسر من خشبة المسرح، بينما مضى الذى ربما كان أباه أو زوجها أو خطيبها يلوح لها بذراعيه في غضب، ويشير لها بيده الأخرى إلى جثة مسجاة على أرض المسرح. ربما كانت جثة مناقس في حب الفتاة قتله بدافع الغيرة، أو ربما كانت جثة عشيق ابنته قتله دفاعاً عن العرض،

وما إلى ذلك من القصص التي يزخر بها الأدب الرومانتيكي الميلودرامي والذي هو أشد ضروب الأدب تأثيراً في أحاسيس الجماهير وأكثرها نفاداً إلى عواطفه وتحريكاً لمشاعره.

أخيراً، المثالية والراحة:

كان دوميه إذا رسم غسالة أو جزاراً، أو عتالاً بحث عن العنصر الدرامي في التعبير عن الجهد المبذول، ومن ثم تبدو العضلات بارزة، وقسمات الوجه صلبة من عناء العمل، وتلعب العيون في فن دوميه دوراً هاماً يصل إلى حد التعبير عن أدق المشاعر وأكثر الأحاسيس عمقاً.

إن العين هي مرآة النفس، تلمع فيها كل الأحاسيس والخواطر والانفعالات التي تحاول الشخصية إخفاءها، ربما دلت الكلمات والحركات والتصرفات على غير ما تضره الصدور وغير ما يدور في الأدمغة، وغير ما يعتمل في الدماء والعروق، ولكن في العين، تلك الكوة الصغيرة التي تضيق وتتسع وتطرف، وتغشاها سحابة سرعان ما تنقشع - في العين تهرق كل العواطف والأحاسيس والانفعالات في لحظة خاطفة ليعود القناع على الوجه من جديد، ولكن تلك اللحظة الخاطفة تكفي الفنان دقيق الملاحظة، الخبير بالنفوس والقلوب، أن يكشف الحقيقة، ويهتك الأستار الكثيفة التي تسد لها الشخصية على أعماقها.

كان دوميه لا يعتمد في لوحاته على قوة المضمون فحسب بل أيضاً على قوة الرسم ومتانته، وإذا تأملنا الرجل الميت في شارع ترانسونين لتأكد لنا أننا إزاء جثة عامل، كل الدلائل تقطع بذلك، كل التفاصيل

التشريحية ودقاتق الجسم الملقى على الأرض أمام أنظارنا، تؤكد أننا إزاء أحد العمال يداه ذات الأصابع القوية، وساقاه القصيرتان اللتان اعتادتتا رفع الأحمال والوقوف الساعات الطوال، إنها جثة عامل قتله الجناة وقليلة هي اللوحات التي عرفها تاريخ الفن وتوافر لها ذلك التطابق بين الشخصية المرسومة فعلاً والشخصية المراد رسمها، على أن قليلين ممن لم يفهموا عبقرية دوميه من معاصريه. حق الفهم، كانوا ينسبون إلى فنه القسوة وحب الدمامة، يقولون عنه: إنه مجرد رسام وعجول ذى إنتاج ضخم الكمية ولكن قليل القيمة سرعان ما سيطويه النسيان مثل الصحف التافهة التي تنتشر إنتاجه، ولكن دوميه كان لا يأبه بما يقال عن فنه، فقد كان يحب ما يرسمه وكان يملؤه متعة وسعادة، بل كان - وقد حدث - مستعداً أن يضحي في سبيله بصحته وراحته وبكل شيء.

وفي لوحة دوميه «ذواقة الفن» يمكننا أن نعجب بما هو أكثر بقاء في تصاوير دوميه، أعنى هذا التآلف المتوازن الذى يبعث على التأمل في الأجواء الشاعرية المحيطة بالمكان، ورغم الإضاءة الحانية المثيرة للعواطف والشجن يسيطر نوع من السلام والسكينة على أغوار اللوحة.

وفي هذه اللوحات السكونية أمكن لدوميه أن يشعر بالراحة، وأن يتغلب على حنقه وضيقه وعلى الأخص في لوحته «الفنان أمام لوحته» لقد أمكنه أن يفرق أشجانه وحزنه في هذا الجو المشبع بالظلمة المهدئة التي تتخللها الأضواء الواقعة من النافذة، والتي تحيل الفنان الواقف يعمل أمام لوحته إلى مخلوق نوراني. إن الخطوط التي تحيط الكتل دون أن تجردها عند دوميه هي شيء فريد ونادر في تاريخ الفن ، فهي لا تحطم

الانسجام العام بل تقوى من توازن اللوحة.

أما في الصور العديدة لدون كيشوته فلم يستق دوميه صوره من المواقف اليومية مما يرقى بفنّه إلى مستويات أكثر عمومية وشمولاً. وقد عالج في هذه الصور الأشكال والخطوط على نحو أكثر تجريدية، دون كيشوته المثالي تبدو هيئته شائعة جسور ومن خلفه السماء وضاءة، بينها يمضى قدماً وقد شهر ربحه، أما تابعه سانشوبانزا البدين، فقامد عبر الجبل على حماره، ويبدو كنقطة باهتة تائهة في الغور السحيق، إن المنظر قد بسط، وتمتد المساحات الشاسعة في شكل غير فوتوغرافي، وبينما يتحرك الفارس على فرسه الأبيض، «روزينانتيه» نازلاً إلى السهل حيث ترقد جثة جواد ميت، ثم تعود الجبال في الخلفية بالعين إلى فضاء اللوحة الرحيب، وقد قام التوازن رائعاً بين الأجزاء جميعاً، بين دون كيشوته الفارس النحيل المغوار المتطلع إلى المثاليات، وبين شانشوبانزا البدين البليد الإحساس المتطلع إلى ما يلاً جيويه ذهباً، وكرشه طعاماً شهياً، كل منهما يرمز إلى نوع من الرجاء الإنساني مختلف عن الآخر. حقاً، إن شر البلية ما يضحك، وهذا ما أجاد تصويره دوميه في لوحاته ورسومه، وهذا ما نستخلصه من حيات أيضاً.

الهمسات

ووددت أن أعرفك بأوديلون ريدون، فهو صديقي منذ أن رأيت ثلاثاً من لوحاته. وأولى هذه اللوحات هي «الليل» (١٩١٠-١٩١١) حيث تبعث العتمة الزاحفة الخيالات من رقادها، فتبدو الوجوه زهوراً وفراشات مجنحة، رهيفة تتماوج في الفضاء غماوجاً منغماً، هذا الفنان البارِع في صنعته، لا تكبله صنعته ولا تثقل كاهله، بل على العكس تبدو أدواته مطوَاعة تلبى لإملاءات الروح فحسب بل وهمساتها، وربما أحسنا صنْعاً لو سمينا هذه اللوحة «همهمات الفسق» إذ لا تلبث عيوننا أن تنقل إلى أعماقنا ترانيم العتمة الزاحفة على الكون، لتحرر الروح من قيود الوعي الصارم، وتمهد لمملكة الظلام حيث ترتع الأطياف والخيالات والأسرار المبهمة، إنه عالم من الانطلاق، فتتحرر فرشاة الفنان من صرامة التعاليم الفنية، وتسبح هائمة في أجواء الفنان، حيث تترك النفس على سجيبتها، تتراقص مع هبات النسيمات، وتنتشى بأريج الزهور، وتسبح مع السحب الخفيفة المدللة، ألوانه نفحات، وهي شحيحة وعريضة الثراء معاً، أما خطوطه، فهي حركات إيقاعية من راقصة باليه في فضاء أثري، ولكن مالى أدق إعجابى كله على لوحة واحدة، وهناك لريدون لوحات ولوحات، واللوحة الثانية هي بورترية لفيوليت هيمان (١٩٠٩)، ونحن لا نعرف فيوليت

شخصياً، بل وحتى الذين يعرفونها سوف يتبددون ويندثرون، كما ستتدثر وتزول فيوليت نفسها، ولكن اللوحة التي رسمها لها ريدون ستبقى تطالعنا كعمل من أبهى أعمال الفن الحديث، وأكثرها وضاءً ونضارة، سيبقى ذلك الوجه الوسيم في وضعه الجانبي، يبشرته الملائكية الشاحبة، وثروة الشعر الكستنائي المشدود إلى الخلف، والمنهدل على الظهر حتى يلمس حافة الكرسي الذي جلست عليه فيوليت بثوبها الفاتح الخضرة، ودانتلته الملفوفة حول الرقبة السامقة، والنظرة السارحة في الفضاء أمامها، ولا يلبث هذا الفضاء أن يعبق بأريج رياحين وورود شقي، براعم مقفلة وزهور متفتحة، تزهو جميعاً في مهرجان بديع من الألوان، ربما كانت الفتاة تجلس في حديقة تنعم بثراء نباتها، وربما أيضاً كان ذلك الثراء ثراء روحها استشفه الفنان الذي لا يحوس في هذا العالم بحواسه وفكره، بل بحدسه وروحه على الأخص، ويقرأ في الكائنات لغة سطرها يد خفية، رموزاً وإيماءات إلى عالم يتعدى المادة، وينطبع عليها، وإن كان ليس هو العالم المادى ولا هو منه، مثل أوتار قيثارة تعزف عليها الأنامل ما ليس من هذه الأوتار، ولا حتى هي القيثارة ذاتها، أما اللوحة الثالثة التي عقدت بيني وبين أوديلون ريدون أواصر الحب فهي لوحته «الحصان المجنح منتصراً» (عام ١٩٠٧)، وقد كان هذا الحصان الذي يدعى في الأساطير بيغاسوس رمزاً للانتفاضة الخلاقة محور انشغالات الفنان الأسطورية التي بدأت منذ عام ١٩٠٠، وهو في لوحته هذه التي صورها حوالى عام ١٩٠٧ يبهرننا بالجناحين الأخضرين اللذين يرفرفان في قوة ومضاء ليتضادا مع الهالات الحمراء بأعلى اللوحة، بينما رنت عينا الجواد النبيل من عليائه إلى الوحش الذي رقد في الهاوية يتلوى مهزوماً مندهراً.

سوف تسألني من هو أوديلون ريدون هذا؟ وأنت بحق فيها تسأل لأن هذا المصور الفرنسي الذي ولد في بوردو عام ١٨٤٠، ومات في باريس عام ١٩١٦ لم يكتب عنه في العربية إلا لماما، رغم أن في جوهر أعماله نبضا شرقيا يفيض عليها مسحة من الصوفية وعلى الأخص في لوحته «الصمت» التي صورها عام ١٩١١.

وريدون من جيل الانطباعيين بل هو من مواليد ذات السنة التي ولد فيها رائد الانطباعية كلودموني، ولكنه رفض أن ينضم إليها، لأنه اعتبرها ضيقة الأفق، وآثر أن يختط لنفسه طريقا خاصا به، فمنذ البداية تمسك بأهمية الدور الذي يمكن أن يؤديه الخيال في عملية الإبداع الفني، وفي عام ١٨٦٨ وكان كورييه وحركته الواقعية الطبيعية (الناتورالية) على قمة النجاح الفني، لم يتردد ريدون في أن يدلي برأيه قائلا: «إن أولئك الذين يرون الاكتفاء بتسجيل ما تراه العين يحكمون على أنفسهم بالبقاء مقيدون إلى مستوى مثالي أدنى، وقد أثبت أساتذة الفن القدامى أن الفنان متى سيطر على أدواته، ووجد في الطبيعة عما يريد التعبير عنه، يضحي حرا في أن يلتقط موضوعاته من التاريخ أو الشعر أو يبحث عنها في خياله أيضا». وأعلن ريدون قائلا: إنه بينما اعترف بضرورة الشيء المرئي كأساس ودعامة، فإنني أجد الفن الأصل في الحقيقة المستشعرة. «ما رأيك يا صديقي، في هذه الآراء، وفي وقت كانت الواقعية «الطبيعية» و«الانطباعية» مثل النار التي استشرت في المهشم؟ حقا، إن «الواقع» إذا لم يدرك بالشعور، فإنه يظل موضوعا يمتأى عن الفن، وقد ظل ريدون متمسكا بمسلماته هذه حتى النهاية، وعن كتب درس الطبيعة التي أحبها،

ولكن رسومه الصارمة الدقيقة قادته إلى أن ينمى لنفسه أسلوباً شخصياً يتناسب مع ذلك العالم الغريب الذى انغمس فيه، وهو عالم أحلامه الخاصة، ورويدا رويدا امتزج الواقع المرئى برؤاه، وتفاعل الواقع الملموس بالواقع المستشعر، وقد عبر ريدون عن ذلك فى خطاب له إلى زميل، فيقول. لقد استشعرت على الدوام الحاجة إلى أن أنقل عن الطبيعة الكائنات الصغيرة، الزهيدة والمتفردة، وبعد أن أجهد إرادتى لتصوير ورقة شجر، أو حجر، أو غصن، أو جزء من حائط قديم، أجدنى قد شحنت بالرغبة فى أن أبدع شيئاً خيالياً، وهكذا تصبح الطبيعة المرتضاة والمطورة بهذا الفهم مصدراً لإلهامى، وقد كان أفضل أعمالى ما انحدر من مثل هذه المعالجة.

ويعجبنى ريدون إذ توصل إلى حقيقة عميقة الغور معترفاً بأن لخيلاته جذوراً فى معاناة «الطبيعة»، وأن ابتكاراته الخارقة، ورؤاه الشيطانية والملائكية تنتمى إلى عالم لم ينفصل قط عن الواقع، إن أصلاته تتمثل فى جعل مخلوقات غير معقولة تحيا وفقاً للقوانين المعقولة، وفى وضعه «منطق الممكن» فى خدمة اللامرئى، وهكذا نجح ريدون فى ترجمة عالم الأحلام المقلق الذى يشارك على أى حال الواقع إلى لغة تشكيلية من خطوط ملغزة، وهارمونيا لونية رهيقة، إنه لم يكن مكترثاً بالبحث عن المعانى بل اكترث قبل كل شىء بأن يعبر عن نفسه بألوان بأذخة قوية أو تضاديات أريية بين الأبيض والأسود.

ولم تأت الشهرة إلى ريدون إلا متأخرة، وقد مضى يعمل بجهد وبعيداً عن الأضواء غير مكترث بأن يلفت الأنظار إليه، ولم ينشر أول ألبوم من

أعمال الحفر لأوديلون ريديون وكان بعنوان «فيما يراه النائم» إلا عام ١٨٧٩، وكان الفنان آنذاق في الأربعين من عمره. وأعقب ذلك معرضه الأول عام ١٨٨١، ثم الثاني عام ١٨٨٢ ولم يلتفت إلى أعماله كثيراً، ولكن ما إن قدر «للمزمية» في الأدب أن تلعب عام ١٨٨٦ بفضل رائدها مالارميه حتى بدأ اسم ريديون يلعب بدوره، وسرعان ما اكتشف سائر شعراء الحركة أوجه شبه كثيرة بين عطاءاتهم وبين لوحات ريديون، وفي خطاب من مالارميه إلى صديقه ريديون أبدى كم أعطته دراسة أعماله من متعة. قائلاً إن الانطباع الذي تعطيه هذه اللوحات لا يتناقص أبداً، بل هو يزداد توغلاً في النفس، وذلك بفضل صدق رؤاك وقدرتك على نقلها إلى الآخرين.

ولكن مهلاً، من المجحف بعقريّة ريديون أن نقول إنها كانت بحاجة إلى الرمزية كي تأتى لنصرتها، وفرض اللثام عنها، ذلك أن الاعتراف بريديون لم يقتصر على رجال الأدب يعبرون عن ارتياحهم إلى لوحاته، بل إن الجيل الجديد من المصورين ما لبث أن سارع إلى الاعتراف بأهميته بالنسبة لهم. فقد كان جوجان على سبيل المثال فخوراً بصداقته، ولم يأل إميل برنار جهداً للتعريف بريديون والدعاية إلى لوحاته، كما جاء أعضاء جماعة الأنبياء وهم بونار وفويار وموريس دنييس إليه يستشيرونه، ويطلبون منه النصح والهداية، كما هام ماتيس إعجاباً بألوان ريديون، لكن أهمية ريديون كرائد من رواد الفن الحديث لم تتجلى إلا بعد وفاته عام ١٩١٦ عندما فجر السيرياليون دعوتهم التشكيلية.

والحق أن فن ريديون لا ينفد، والمتعة بأعماله لا تنضب، وكما في أعمال

جويا وديلاكروا اللذين أعجب بهما ريدون دون تقليدهما يوجد في أعماله جانب ظاهر مدرك سهل التقاطه، على أن هناك جانباً آخر في هذه الأعمال لا يمكن إدراكه، هناك جانب خفي، شاعرية متأصلة، وأستاذية في السيطرة والتلوين، وتناسق متقن لا يمكن إدراكه إلا للمدربين العارفين بأصول الصنعة وسر الإبداع الرصين.

والحق أنني أحب أن أقف كثيراً أمام لوحات الزهور عند ريدون، إنها قصائد شعر ملونة. بل هي أغنيات تداعب العين وتمضي تتوغل بعيداً إلى أعماق القلب، فيبقى منها انطباع لا ينسى، وقلما قدر فنان على البلوغ بفرشاته إليه.

المرأة تفاحة شهية

عينان واسعتان وضاءتان:

رجل خجول صغير القد، شفته السفلى تبرز إلى الأمام، فتكسو وجهه جهامة يزيد منها شارب خشن ولحية شعثاء، خدان ضامران وقسمات تنم عن عجوز متعب في الثامنة والسبعين من عمره، ولكن في هذا الوجه المهدم لازالت تلمع عينان واسعتان وضاءتان، تتأججان بنار ينعكس وهجها على تجاعيد الجلد الشاحب من حولها، عينان لن يهدأ لهما قرار، حتى عندما يحين عن قريب للموت وقت، عينان سوف تظلان تحومان بالأماكن الحبيبية طويلاً حتى بعد أن يستقر الجسد في التراب.

جلس العجوز في كرسي ذى عجلات، وقد تفضن جسده كله مثل بردية قديمة، معذب بالآلام الروماتيزم، الجراحة تلو الجراحة أجريت على قدميه وساقيه وذراعيه، يدها ملتويتان متقلصتان ناحلتان مثل جذور لفاء لشجرة سرو دب فيها الموات، وأصابه مشوهة عاجزة، وحول الكفين لفت ضمادات من الكتان حتى تمنع الأظافر النامية من أن تنغرس في اللحم، وبين إيهام اليد اليمنى وسبابتها استقرت فرشاة الألوان، راح العجوز يحركها بألم على قماش اللوحة أمامه، يضع لمسات. ثم كى يتفادى

مشقة تناول فرشاة أخرى نظيفة يغمر تلك التي كان يستخدمها في زجاجة من زيت النفط، حركة اليد آلية هامة شبيهة، تدفعها العين إلى العمل، وتقدمها بقوة من عندها، بهذه العين كان رينوار طوال حياته يرسم، وقد اتصفت نظرته بالصفاء الذي يتحلى به طفل، لا يرد على تعبيره عن سعادته الغامرة قيد، وكما يطلق الطفل ضحكاته من روح تفيض بالفرح والبهجة، كان رينوار يصور لوحاته، كان فنه يشبه في تلقائيته تكون ندفة تلج، أو ثمة زهرة حقل، أو أغردة عصفور.

ولد أوجست رينوار في الخامس والعشرين من فبراير عام ١٨٤١ في ليموج القريبة من بواتيه، وفي الرابعة من عمره رحل إلى باريس مع أبيه الذي كان يعمل حائكاً للثياب، وإزاء فقر والديه اضطر للعمل في ورشة للخزف، على أن رينوار مالبت أن وجد نفسه مفصولاً من عمله كمزخرف لأوان خزفية، وذلك عندما أقبل الجمهور على منتجات الآلة. فانصرف رينوار يكسب عيشه في مجال آخر، أخذ يرسم تصاوير شيقة على مراوح السيدات وعلى الستائر، وعلى أسقف المطاعم الشعبية، ثم ترك رينوار كل هذا، والتحق برسم مصور أكاديمي ليتعلم كيف يصور لوحات حقيقية، وكان رينوار يجمع أنابيب الألوان التي يلقي بها رفاقه الأثرياء جانباً، ويستخدم ما بقي فيها ليرسم دروسه.

أن أعشقها بحرية:

في أوائل ١٨٦٤ أغلق المرسوم لأن صاحبه دب المرض إلى عينيه.. فلجأ رينوار ورفاقه إلى غابة فونتنبلو لاذوا بالطبيعة، وأعلنوا أنها أستاذهم الأوحده، مع مشرق الشمس يخرجون إلى الغابة، يتفرقون بين

شعابها وأنحائها. ويصورون الطبيعة مباشرة وصراحة.

ذات مساء عرض رينوار على صديقه الفريد سيسلي لوحة صورها في الصباح، صرخ في سيسلي قائلاً «كيف تسول لك نفسك أن تصور هكذا؟ كيف تصور شجرة زرقاء وحقوقاً بنفسجية؟» فأجابه رينوار مستدركاً «بدت لي الطبيعة هكذا هذا الصباح.. أو إن شئت قل إن هذه الوضاعة هنا في صدري، إن الفن يا صاحبي، علاقة ولا يمكن إلا أن يكون كذلك. لا شيء قاطع ونهائي كل ما نراه نسبي، وهل هناك ما هو أكثر نسبية من اللون ياسيسلي؟» فقال له سيسلي «لكننا قد آلفنا أن نكون قدر الإمكان موضوعيين يارينوار» وأجابه رينوار موضعا «الشجرة ذاتها تتغير ألوانها تبعاً لتغير الإضاءة في كل لحظة من لحظات النهار، الشجرة في الفجر، ليست هي الشجرة في الظهيرة، وليست هي مرة أخرى الشجرة في الأصيل، وهذه الألوان التي تراها في لوحتي، يجب ألا تدهشك. وأيضا يجب ألا تعطيك انطباعاً بعدم الصدق، بل على العكس فأنا عاشق للطبيعة، ولكنني أيضاً أعشقها على طريقتي» وسأله صديقه «وما هي طريقتك يارينوار؟» فأجاب «أن أعشقها بحرية، الفن عبادة يا صديقي وليس استعباداً».

أرفض كل تعاسة:

كان رينوار دائم الضحك من أعماق القلب، ويخفى على الدوام متاعبه وفاقته، إنه لا يجب الشكوى وينفر من الشكاكين، إنه ليس من أولئك الذين يعتبرون اختيارهم للتصوير استشهاداً، ويطالب الناس بأن تتحنى له إكباراً، إنه لا يعتبر أحداً مديناً له بشيء وليس من ناحيته، رغم

فقره وصعوبة موقفه، بحاجة إلى العون من أحد.

يقول رينوار «فما في القلب يجب أن يظل في القلب، ولا شأن للغير بما يدور في القلب.. لم يكن أحد يشتري عملاً من أعمالي، وكان الفقر يحاصرني، وذات مرة طلبت من إدارة أحد المطاعم أن أصور لها لوحة مهرج كبيرة لتعلق في قاعة المطعم، وبعد أن أنجزتها ذهبت لتسليمها وقبض الثمن نمينا نفسى بعشاء طيب بعد عدة أيام من التقشف الإجبارى، وعندما وصلت وجدت أن المطعم قد أغلق أبوابه وأشهر إفلاسه فعدت من حيث أتيت بلوحتى».

ومضى رينوار قائلاً «إننى أرفض كل التماسه التى فى هذه الحياة، أنا الفنان الفقير الذى لا أملك فى غرفتي شيئاً على الإطلاق، أرفض الفقر، وأريد للعالم أن يكون فى ثراء لوحاقي، فى بهائها، فى عنائتها؛ فى ألوانها، فى نعومتها، وأيضاً فى حسيتها، فليستمتع العالم بلمس البشرة النسائية، فليستمتع بلمس ثمرة الخوخ، فليذق وليرشف الجمال والمتعة، وليسقط الفقر والذل، وليفرح الإنسان، فعلى الأرض السلام وبالناس المسرة، هذه هى أعمق الحكم، وهذه هى فلسفتي، إذا كنت فقيراً، لا أبيت إلا عند رفاقي من الفنانين، وأجلب من صديقي مونية كسرة خبز جاف لعشائي، فإننى قد عرفت الفقر وإننى أتمرد عليه، لا باسمي فحسب، بل باسم الناس جميعاً، ولتكن لوحاقي.. للناس جميعاً.. الأمل. التنهيدة.. الحلم الابتسامة.. الشوق. وأيضاً فرحة الحياة، وزهرة العمر، حتى الصبار يورق ويزهر أيضاً، لماذا؟ لأن هذه الزهرة هى المعنى الذى وجدت من أجله الشجرة والذى بغيرها ما أصبح لوجودها فى كل هذا الفقر المدقع والمجير الحارق، والشقاء والتماسه معنى، أحب الوجنت الوردية، والشفاه

الندية، أحب الطفل النضر، أحب المرأة الفاتنة، وأحبها أكثر عندما تتزين بالثياب والمساحيق والقبعات الدانتلي، والأحذية المخملية والقفازات الحريرية والأقراط والقلائد، أحب المرأة أيضًا تستحم وتتعطر، لن أرسم في لوحاتي فقرًا، ولا جوعًا، ولا مرضًا، لأنني أعرف الفقر والجوع. وأحس بالأوجاع في مفاصل وعظامي أيضًا، قد لا تكون لهذه المتع التي أودعها لوحاتي قيمة ذات بال بالنسبة لمن يعرفها فعلا، وشيع منها، ولكن بالنسبة لمن كان محرومًا مثلتي فهي تعني الكثير. عندما تحب فتاة مثل ليزا، تمثلت فيها الطبيعة بكل نضارتها ونعومتها وفيضاناتها وثمرها ودفتها وأريجها، ثم لا تستطيع أن تتقدم إليها إلا بيدين خاويتين وقلب يتحرق شوقًا للوفاء وعجزًا عن تحقيقه، حتى يأتي في النهاية غيرك ليظفر بها زوجة له، لأنه أقدر منك على نفقات زوجة وأطفال، عندئذ تستطيع أن تتبين لماذا تأتي لوحاتي بهذا الجمال، ومن هي ليزا؟ إنها فتاة من عامة الشعب، عاملة لدى حائكة ثياب، أو بائنة في محل للزهور، أو عارضة في متجر، إنها رمز لكل فتاة أحلام لا يقدر فتاها أن يقدم لها شيئًا، أتذكرون قصة صديقنا موبسان «هدية عيد الزواج»؟ الزوج باع ساعته كي يشتري لزوجته الحبيبة مشطًا تمشط به ثروتها الوحيدة من الشعر الغزير.. والزوجة قصت شعرها وباعته إلى أحد الحلاقين لتشتري لزوجها الحبيب في عيد زواجها سلسلة لساعته الثمينة التي لا يملك أغلى منها.. هذه هي ليزا.. وهذا هو أنا» تنهد رينوار ثم استطرد يقول «تزوجت ليزا مهندسًا مغماريًا صديقًا لزوج أختها، ماذا كان يوسعي أن أفعل؟ وماذا كان يوسعها أن تفعل؟ بمناسبة قرأتها صورتها في لوحة أهديتها لها، إنها صورة الوداع، ولهذا فقد انسكبت فيها رغما عن قطرات حزن من روحي، ولكنني وطلدت عزمي

منذ صباى المبكر أن أقبل الحياة كما هى بسرانها وضرانها، بكل
الأعيها، وأن أمضى بلا ضغينة بلا حقد، بلا حسرة على مالم تنلنى الحياة.
إياه. وكل يوم ألتقط بصيصاً من الحقيقة: الإنسان على المسرح، ويد
المخرج خلف الكواليس تحرك الرواية، ولهذا فلإن الأحران عندى
لا تدوم.. ومتاعبى لا تعكر نظرقى العذرية إلى الحياة، أتعرفون ماذا
أنتظر من الغد؟ باقة وردا من يدى؟! لم تكن ليزا من نصيبى. لكن حمى
لها لم يذهب هباء، ذات يوم رسمت الصبية تمسك بمظلة، ترتدى قفازاً،
وثوباً قطنياً أبيض، وقبعة رشيقة.. عينان سوداوان، بحيرتان لامعتان،
استقرتا دافنتين فى بشرة بيضاء مثل الثلج، تقف ليزا فى لوحى وسط
غاية، استقرت فى مكانها ساكنة، كما لو كانت تتحدى قدراً، تصد يدًا
خفية تريد أن ترحزحها عن لحظة الحاضر المصفاة من الهوم، وتدفعها إلى
قلق المستقبل وهواجسه، وأردف رينوار مؤكداً. «تعرفون؟ أننى مثل
الممثل الهزلى، عليه أن يؤدى دوره ويضحك الجمهور فى ذات الليلة التى
يموت فيها أعز الناس إليه، إنه يجب أن يلقي بحزنه وراء ظهره، وأن يقدم
فنه».

النجاح شىء غريب :

النجاح شىء غريب، يأتى فى اللحظة التى لا تتوقعها، وينتشلك من
وهاد اليأس التى تردت فيها، ها هى مجلة «الحياة المصرية» تخصص
لرينوار وأعماله دراسة مستفيضة، بعد أن كان مجرد ذكر اسمه وصمة
للصحيفة التى تذكره بالخير، انتهت أيام الحاجة والحرمان، فمع النجاح
جاء الرخاء وراجت الأعمال وصار الصالون يقبل أعماله بانتظام، وأقام

له ديران - رويل عدة معارض موفقة، نالت نجاحًا ساحقًا في مايو ١٨٩٢ على الأخص، واشترت الدولة الفرنسية لوحته «فتيات يعزفون على البيان» لعرضها في متحف اللوكسمبورج ومنذ عام ١٨٩٣ صار تاجر اللوحات امبرواز فويار صديقًا له ومن أكبر المروجين لأعماله، وفي عام ١٩٠٠ منحته الدولة وسام الليجيون دونير، وفي عام ١٩٠٤ خصص سالون الخريف قاعة كاملة لأعماله، وفي عام ١٩١٣ عرضت واحدة وأربعين لوحة من أعماله في معرض تانهاوزر ببرلين، وفي فبراير ١٩١٤ عرض ديران رويل أعماله بقاعته الجديدة بنيويورك، بل وفي ذلك العام أيضًا وجدت لوحة من لوحاته طريقها إلى اللوفر، وعاد ديران رويل يعرض أعماله بنجاح في نيويورك عام ١٩١٧ ثم عاد ١٩١٩، ماذا يريد المرء من نجاح وماذا يطمح إليه من تقدير أكثر من هذا؟

متعب يشقيه طموحه:

تقول زوجة رينوار عنه «إنه متعب. يشقيه طموحه إلى مثل أعلى يسعى إليه بدأب وإصرار ومثابرة.. وفي كثير من الأمسيات يأتي إلى البيت ثائرًا مكدودًا، إن لقاءاته يرفاقه الانطباعيين في مقاهيهم أصبحت تسبب له غناء، فقد بدأت تظهر فردية كل منهم، وتختلف آراؤهم ومشارهم، ويتبادلون الاتهامات والنقد الجارح، على الرغم من أن مصيرًا واحدًا يجمعهم جميعًا، ديماء يقول لرينوار: إن نساءك البدينات المرفهات ينضحن كسلًا ودعة.. إنهن جيالات وكفى، وإنه لجمال أجوف، انظر إلى فتيات الباليه عندي ستجد أن العالم الجميل الذي شيدته أنا يخفى تحت طياته الشقاء الذي تكابده تلك الفتيات ليظهرن على المسرح مثل

فراشات مضيئة كل ليلة، عضلات سيقانهم تنضج عن مقدار الجهد الذى بذلته لإتقان حركاتهم، أما نساؤك أنت يارينوار. فهن لحم مترهل، مساحيق من الألوان تغطى البشرة الملساء النضرة، نساؤك يارينوار تقترب كثيراً من نساء روبينز، ولكن مع الفارق إن نساء روبينز أسطوريات، ونساؤك أنت عصريات فقدن نكهة الأزمان الخوالى، ويأتى زوجى إلى البيت مثبط الهمة غاضباً، فأسرى عنه، وألاطفه، وأعيد إليه ثقته بنفسه. وقد رأيت أن الأنسب له هو الابتعاد عن أوساط هذه المقاهى قليلاً فزيت له أن تذهب لنحيا فى الريف، فأنا قروية أصلاً، وأقنعت أن السهر لا يعود عليه إلا بالضرر، فصار يستيقظ فى الصباح مبكراً، ويجلس إلى لوحاته نشطاً، وتبدو نساؤه المستحلمات كما لو كن قد جئن إلى لوحاته مع مشرق الإنسانية»، وتستطرد زوجه قائلة «أعرف رينوار. إن الجسد الأثنى ليس مجرد غاية، بل مجرد تكتة، مجرد وسيلة، للسمو إلى سماوات رحيبة، وهذا ما يضى على لوحات مستحلماته وعارياته قداسة ما كانت تتحقق له لو ظل مأسوراً منشغلاً بكتلة اللحم التى أمامه، إنه يقول: إنه بحاجة إلى بشرة لا تصد شعاع الشمس عنها، أما ما عدا ذلك فهو من عمله، ولهذا فإن مستحلمات رينوار مخلوقات من نوع آخر، إنهن يفجرن ما فى القلب الإنسانى من توى إلى الصحة الموفورة وإلى الشباب السخى وإلى نضارة لا يطولا الذبول أو المرض، ولذلك أمكن أن يكون عالم رينوار عالماً يقف عند مفرق الطريق بين الواقع والمثال، بين الموضوعية والخيال، وربما أيضاً دون أن يتعمد، فهو يتعدى دون وعى منه اليومى العابر إلى الابدى الذى لا يتطرق إليه الزوال، هذا هو كنز الفقير رينوار، الذى بدأت الأسقام تدب إلى جسده سريعاً وتحلف له الأوجاع».

ومضت آلين تقول: «عندما ولدت أول أبنائنا في الحادى والعشرين من مارس ١٨٨٥ لم يكن لدى زوجى ما يسد به أجر الطبيب المولد الدكتور لاقى، وقد سأله زوجى متحرجا ما إذا كان يتنازل ويقبل أن يسد جزءا من أتعابه لوحات، وعلى الرغم من أن الطبيب لم يكن يفهم فى أمور الفن شيئاً إلا أنه قبل تأدياً منه وتساهلاً أن يقدم له رينوار بعض أعماله، وكم كانت فرحة رينوار بابنه الصغير، لقد كان زوجى يحمل على الدوام قلباً صافياً مثل قلوب الأطفال، وبدأت تصاوير الأمومة والطفولة تظهر فى إنتاجه، وقد انغمست ألوانها وخطوطها فى بهجة القلب الوديع الذى يحمله بين ضلوعه».

انظر إلى جمالى :

فى صيف عام ١٨٧٣ صور رينوار لوحة «المقصورة» رجل وامرأة جاءا إلى المسرح، اكتملت للمرأة زينتها، من ملابس وزهور وحلى، ولكن أجمل دررها فى عينيها وشفتيها وشعرها الكستنائى الذى تهدلت خصلاته على جبينها، لم تأت المرأة إلى المسرح كى تشاهد مايجرى على المسرح، بل أتت لتشهد الناس جمالها، إنها هى العرض، وليست المسرحية، وقد انصفت هذه اللوحة برصانة ألوانها والاقتصاد فيها ذلك الاقتصاد اللونى الذى تجده فى روائع سابقة لأساتذة كبار مثل: تيتيان وروبينز وفاتور، كما كان التكوين أيضا بسيطاً مقتصداً فيه، وسهلاً لكنه السهل الممتنع حقاً، إن الرجل فى الخلف ينظر من خلال منظاره إلى بعيد، أما المرأة فقد كانت زينة الحفل، تتادى فى صمت كمن تقول «انظروا إلى.. إلى جمالى أنا، أنا الحياة، وأنا الفن معاً.. هل نزلت هذه الشخصية من لوحة بالوفرى؟ كلا.

كانت امرأة من الطريق، التقطها أدمون شقيق رينوار الأصغر الذي كان قد أخذ يشق طريقه بنجاح لا بأس به في الصحافة، ويعد أخاه الأكبر ببعض القروض من وقت لآخر، تعرف الصحفي على نينى وعرفها بالفنان.. الذى صنع منها شخصية من أجل الشخصيات النسائية في تاريخ الفن التشكيل كله.

تعرف إذ ذاك إبداع الخالق :

ولنستمع إلى رسالة رينوار: يجب أيا الفنان أن تسبح للجمال، أن تؤمن بالله من خلال بدائع صنعه، عندما ترى الجسم الإنسانى فى كماله، لا يسعك إلا أن تعجب بالخالق المبدع، عندما ترقى البشرة إلى النعمة والوضاءة.. عندما تشع من العينين ألوان. عندما تتفجر الوجنات والشفاه بدفء الحياة وتتنشى استدارات الجسد بحرارة العافية تعرف إذ ذاك إبداع الخالق، نحن من نمسك بالقلم والفرشاة، واتخذنا من الألوان والخطوط لغة للتعبير، ألا يكفيننا أننا نتعبد فى محراب طبيعته؟ إننى عندما أصور فتاة جميلة أرفع لله من أعماق قلبى تسبيحة صادقة.. إننى إنسان لا أجرى وراء مفاهيم غامضة أو مبهمه، إنى واضح محدد، أحب أن أرى الأشياء فى ضوء الشمس إن نور النهار هاد إلى مواطن الجمال، هل تعرف ماذا تعنى نزهة فى حقل مزهر؟ نشوة غامرة، صفاء للقلب من أدران حياة الانفلاق بين جدران وأسوار. وهل هناك سعادة أكبر من التحرر والانطلاق فى أحضان الطبيعة من شجر وماء وزهر وجبل؟ إنها الحرية، أسمى ما يتوق إليه القلب الأبقى، وقد كنت على الدوام فناناً أقدس حريق.

كان رينوار من أشد النفوس صفاء وإلى النهاية ظلت عيناه تبحثن
عن الجمال، حتى بعد أن أصاب الشلل يديه ورفضتا العمل، وفي سنواته
الأخيرة كان يجلس في كرسيه المتحرك، معذباً بآلام الروماتيزم، ولكن إلى
قسيمات وجهه تتسلل ابتسامة مريحة غريبة، وتتمتع شفتاه المتهدمتان
تقولان «حقاً إننى إنسان محظوظ إذ أجبر على البقاء فى مكان واحد،
الآن، أستطيع ألا أفعل شيئاً سوى أن أرسم».

واظب رينوار على مهمته فى إبداع الجمال، على الرغم من آلام بدنه
حتى آخر أيام حياته، وفى السابع عشر من ديسمبر ١٩١٩ نهض من
فراش مرضه بعد ليلة ليلاء من السعال الحاد، ثم جلس إلى قماش
لوحاته، وأعد العدة كى يرسم «إناء للزهر» قال لمساعدته «أعطني قلمًا،
من فضلك» ذهب المساعد إلى الحجره المجاورة لي جلب الأقلام، وعندما
عاد كان أوجست رينوار قد رحل!!

حب الفن لم يترك في القلب مكانا لحب آخر

مجنون بالرسم:

ولد المصور الفرنسي الكبير ادجار ديجاه في ١٩ من يولييه سنة ١٨٣٤، كان ابناً لأسرة ثرية وتلميذاً نجيباً، أراد أبوه أن يصبح ابنه رجلاً ناهياً من رجال القانون لكن الابن رفض أن يكمل دراسة الحقوق والتحق بمدرسة الفنون الجميلة عام ١٨٥٥، ثم انضم إلى رفاقه الشبان «الانطباعيين» واشترك معهم في معرضهم الأول في ١٥ من أبريل ١٨٧٣، ولكن ديجاه لم يكن يتفق مع رفاقه الانطباعيين في أفكارهم كلها، وقال لادفار مانيه أكبر الانطباعيين:

- لا أحسب أنني منكم فأنا أخالف كثيراً من آرائكم، إنني مجنون بالرسم متيم بالخطوط المتقنة، فإذا لم يكن ثمة خطوط متقنة فاللون لا يشد أزر رسمٍ متهاوٍ، وأنا لا أفضل جمال الصدفة بل الجمال المتحكم فيه، إن التصوير يا عزيزي مانيه يحتاج إلى ما يحتاج إليه تدير جريمة من دهاءٍ وترصص، وهذا لا يتأتى في الهواء الطلق كما تفعلون - بل في الرسم وبين الجدران.

وقد انضم ديجاه إلى «الانطباعيين» بسبب رغبته العارمة في الإمساك

باللحظة العابرة. وقد قادته هذه الرغبة إلى أن يصور شخوصه ساعة انغماسهم في العمل، وقد كشفت له الراقصات عن إمكانات الجسم الإنساني وهؤلاء الراقصات سواء أثناء أدائهن رقصاتهن أو ساعة تدريبهن عليها أو لحظات استراحتهن منها هي إسهامه الحق في الحركة الانطباعية، فهي لقطات للحظات عابرة في مسيرة الواقع، إنها لقطات تعبر عن منتهى الحياة.

دعك الآن من العواطف:

وكان يروق لديجها أن يتتبع تدريبات الباليه، بل وكان يروق له ذلك أكثر من مشاهد العرض الكامل للرقصات أمام الجمهور، كان يلتقط المتناقضات، فيسجل على سبيل المثال في إحدى لوحاته التضاد بين المدير البدين في حلتة السوداء، والراقصات الرشيقات في ثيابهن الهفافة، ويذكرنا هذا المشهد بقراب ينقر الأرض بمنقاره الأسود في حوض الزهور بإحدى الحدائق، وفي لوحة أخرى يسجل ديجه التناقض بين رجلين ضجرين غير مكترئين، قُدِّرَ لهما أن يتواجدا أثناء تدريبات الباليه وبين الحركة والعناء والنشاط الدائر بين الراقصات، ربما كان هذان الرجلان من ممولى الفرقة، ولعلهما عامرا الجيوب بالمال، أو ربما هما صاحبا المسرح أجراه لهذه الفرقة، وينتظران ليلة الافتتاح ليحصلوا الإيجار، أو لعلهما جاءا يطالبان به مقدما، وكانت هذه الفرق لا تملك عادة حتى إيجار المسرح وهذه الراقصات الرشيقات العجفاوات ربما لم يتقاضين رواتبهن بعد، بل ربما لم يتناولن إفطارا ولا غداء ذلك اليوم، هذه الراقصات اللاتي يرفلن في ثياب الرقص الزاهية الفاتنة فتيات فقيرات يتخذن من الرقص

حرفة يرتزقن منها، وكمن منهن تركن في البيت أبا عجوزاً ينتظر كسرة خبز أو أما ضريرة تنتظر جرعة من دواء، عالم فائق وقاس، حافل بالأضواء والظلمة، عالم يخفى تحت بهارجه ضراوة وحزناً.

دعك من العواطف الآن أيها القارئ. ولنقف عند الواقع. لننظر إلى الخطوط والألوان فحسب، درس ديجاه جيداً إمكانات عرض مشاهدته، فكان يختار الزاوية المناسبة، تارة يطل على خشبة المسرح من إحدى المقاصير الجانبية العلوية مما يسمح له بأن يجمع الراقصات في شبه دائرة حول المدير، ودرس ديجاه أيضاً تأثيرات الضوء في حيزه المغلق واستغل التضاد بين وضاء المصاييح وخلفية المسرح المظلمة وكانت النتيجة أن نثر ديجاه على لوحاته ألواناً وردية ورمادية وبنفسجية وخضراء مشعة، وهنا وهناك نفعة قائمة لإبراز معالم المناظر والأشخاص، هذه المشاهد البراقة رسمها ديجاه بالاستيل، أى بالألوان الطباشيرية على الورق، اختار ديجاه عالمه، وهو عالم الباليه، ولم يكتف ديجاه بتصوير الباليه في لحظاته العابرة الفاتنة بل تابع أيضاً بواقعيته النفاذة ساعات التدريب في فصول معاهد الرقص، راقب الراقصات يرتدين أحذيتهم، ويثبتن أربطتهن، ويسطن عضلاتهن ويقمن بالتمرينات، واكتشف لحظات الارتباك والخطأ، وعرف ذلك العالم الفائق من الداخل، مزجاً بذلك النقاب عن جمال جديد.

وفي لوحته «فصل الرقص» التي صورها عام ١٨٨٠ يودع ديجاه لحظة من هذه اللحظات غير المعدة، زحزح شخوصه الأربعة إلى الجانب الأيمن من اللوحة، وسجل التضاد بين الأردية الشفافة الرقيقة التي ترتديها الفتاتان الراقصتان، وبين ثياب الخروج الثقيلة القائمة التي ترتديها

السيدتان المرافقتان والواقفتان خلف الراقصتين. ونلمح تضاداً إنسانياً يتجلى بين وجهى الفتاتين وقسمات السيدة المسنة التى ربما كانت أمّاً لإحدى الفتاتين، أو ربما كانت راقصة قديمة بدورها اعتزلت الرقص بسبب سنّها.

ويلمح ديجاه دائماً إلى قصة وراء الخطوط والألوان ويترك المتفرج فى غمرة إعجابه يخمنها ويحكيها لنفسه من خلال التصميم المحكم والخط الدقيق والألوان الحاملة.

ومن المظاهر الغالبة فى فن ديجاه ذلك التضاد بين منظر عادى - وفى بعض الأحيان قبيح - وبين الألوان الخلابة التى يسبح فيها، راقصاته مثلاً لسن على الدوام جميلات، إنهن أحياناً فتيات فقيرات عجفاوات هزيلات الأجسام نافرات العظام يكدن يلهن ويتصببن عرقاً فى سبيل عرض سيبدو فى نظر الجمهور آية فى الأناقة والرشاقة، وفى لوحة ديجاه «راقصتان يتدربن» لم يسجل مصورنا الجانب البهيج من البالية بل صور التدريب الطويل الشاق والجهد المضنى الذى يبذل خلف الأستار، إن الراقصتين المصورتين تبدلان جهداً لتدريب سيقانهن على الرقصة المطلوبة، والأرض قد رويت بالماء منذ قليل. الإناء موضوع على الأرض الندية، ومن هذا الإناء الصغير يبدأ التكوين الصاعد بميل محكم نحو اليمين فى منظور من زاوية فريدة.

عندما تشتعل الألوان الطباشيرية:

الأجساد، هزيلة، نافرة العظام، صوّرت بلا إشفاق وبمجرد رغبة فى الوصف لا ترحم، بلا غنائية تمجدها، بلا دفاع أو تعزية أو هجاء، رؤيا

لا براعة فيها، لا تبغى إثارة الإعجاب، عطشى إلى المعرفة كى تصف،
وإلى الوصف كى تعرف، مضحية بكل شىء فى سبيل التعبير عن الحركة.
ومن الغريب أن هذا الفنان الغربى المهادف إلى الحقيقة العارية يذكرنا
بأولئك المصورين الشرقيين الذين يفرقون رؤاهم الحاملة فى أكثر
الإيقاعات اللونية ثراءً ونُدرةً.

فن قاس، يزيده قسوة وهج للذهب والظلال المنعكسة على البشرة من
المصابيح الأرضية، مجسمة الوجنات الفائرة والظهور المحدودة، وعندما
تشتعل الألوان الطباشيرية تلمع القسما والأجساد الهزيلة تحت
الثريات وضاء خلاية فى لوحات الباليه، براقصاتها المنغمسات فى دوامة
الرقص بأرديتهن الهفافة، ومساحيقهن الصارخة، لا راحة فى عالم
الرقص. السكون شىء مكره عليه، مجرد لحظة مؤقتة، لحظة انتقالية،
الخطوات محسوبة، والوقوف على أطراف الأصابع. ما هو طبيعى فى عالم
الرقص ليس طبيعياً فى عالم الحياة، الرقص حركة مجردة، امتداد فى
الزمان والمكان، الراقصة ليست امرأة ترقص لأنها - على حد قول
الشاعر مالارميه - ليست امرأة ولا ترقص، إنها شكل، طيف، نسمة
حلم، مخلوق لا مثيل له، فريد نادر، شفاف رقيق، جسم بلورى نوراني،
ثوب من الحرير الهفاف المتطاير.

كم كنت أود أن أجد امرأة تفهمنى :

كان ديجاه شخصية غريبة الأطوار، تارة صموت، وتارة لاذع
السخرية، صعب الإرضاء ناغم على النساء، كاره لهن، بيننا صور للمرأة
أجل اللوحات، وقد قال لصديقه روار «أنا لا أرسم المرأة ذاتها، بل

أصورها على أنها حيوان جميل، حركاته رشيقة، وإبحاؤه بالألوان غنى، المرأة التي أغرقها في أضوائى ليست المرأة التي تعرفها أنت باعتبارك رجلاً من لحم ودم، بل هى فراشة تتألق تحت ضوء مصباح، وربما احترقت بناره بعد هنيهة، النساء والفتيات فى لوحاتى لسن جميلات، قسماتهن بليدة، لكن الجمال يأتى من خارجهن، من الأضواء التى تنعكس على قسماتهن، وثيابهن، على حركات الذراع المرفوعة، والساق المثنية، والعنق الممطوط، والنظرة المتعبة، الراقصة مثل جواد السباق، عنقه ممدودة، وسيفانه مشدودة والعرق يتصبب على جسده العارى اللامع كما لو كان يرتدى ثوباً من الحرير الفاخر.

ولما سأله صديق لماذا لم يتزوج؟ أجاب ديجاه بحزن «كم كنت أود أن أجد امرأة بسيطة هادئة تفهم أفكارى المجنونة، ويطيب لها أن تعيش إلى جوارى وأنا أنفق حياتى أعمل فيما لا أحب سواء، ربما لم أتزوج خشية أن تفار زوجتى ذات يوم من فى، وبعبارة أخرى، إن حبيبى لفى لم يترك فى قلبى محلاً لحب آخر».

ومنذ عام ١٨٩٢ حقق ديجاه ثروة لا بأس بها من أعماله إلا أنه أصبح عجوزاً شحيحاً، ويتحاشى الإنفاق على غير الضرورى لإقامة الأود، عاش حياته وحيداً فى البيت مع خادمتة الوفية زوى، وفى مغيب حياته أضحى إنساناً مكتئباً شرساً مثيراً للشجن ومع الوقت ازداد إمعانا فى عزلته، رفض مقابلة أحد، وصد كل زائر بعبارات لاذعة، وإذا حدثه أحد عن لوحاته قاطعه قائلاً: «التصوير ما عاد يستهوينى أو يثير اهتمامى».

وفى ٢٥ من سبتمبر ١٩١٧ لفظ ديجاه أنفاسه الأخيرة بعد أن كان

السن قد تقدم به كثيراً، فقد مات عن ثلاثة وثمانين عاماً لكنه في الواقع كان قد مات منذ أمد بعيد قبل ذلك، مات منذ أن ضاع نور عينيه، فقد انتهى ذلك الغرض من الحياة قبل أن تنتهي الحياة.

صرخة في ليل الحياة

إذا كان المصور الهولندي فنسنت فان جوج هو رائد التعبيرية الحديثة، فقد أصبح المصور النرويجي إدفارد مونش نقطة التجمع الأولى للفنانين الذين نموا التعبيرية كحركة فنية ذات كيان متميز.

وقد ولد مونش في لوتين بالنرويج عام ١٨٦٣، ودرس الفن في العاصمة أوسلو، وكان كثير الترحال والأسفار خارج وطنه، وخالط الأوساط الأدبية والفنية التقدمية في ألمانيا وفرنسا وإيطاليا، وفي زيارة قصيرة لباريس عندما كان في الثانية والعشرين من عمره، تلقى الدفعة الحقيقية التي وضعت في أول الطريق وذلك من لوحات فان جوج، وجوجان، ولوتريك، وبعد أربع سنوات أقام مونش معرضاً لأعماله في أوسلو فنال منحة حكومية، مكنته من قضاء شتاء بأكمله في باريس، وفي نوفمبر عام ١٨٩٢ أثار معرضه الذي أقيم في برلين ضجة حتى اضطرت السلطات إلى إغلاقه، مما أكسبه دعاية كبيرة وجمع من حوله لفيفاً كبيراً من المصورين الشبان التقدميين.

الروح يسحق الكيان الذي يتجسده:

وإذا تأملنا لوحات إدفارد مونش ورسومه، نجد خطوطه ثقيلة حزينة

غير متكسرة تندفع إلى أعلى في أقواس مكتسحة، ولكنها لا تلبث أن تنحدر نازلة بقوة لا تقاوم كما لو كانت تنجذب إلى أسفل من فرط ثقلها، وتبدو شخوصه منحنية في استرخاء وانشغال بال أو استسلام، لا يخلو من التحفز حتى في مناظر الرقص حيث يتوقع المرء عادة المرح والحبور، وتكويناته غير مكدسة وألوانه وفيرة الضياء ولكن في قتامة، والأردية الشاحبة التي تكسو العديد من النساء في رقصة الحياة وضاء مشعشة بالمقابلة للألوان القاتمة التي تسود اللوحة، وتضفي الوجوه المحملقة والشخوص التي لا تكاد تبدو ملامحها حيوية عميقة ومكبوتة على إنتاجه، وتحتل في فنه لا واقعية الحلم بالواقع المتمثل في طبيعة تثير في النفوس الرهبة والمهابة، ومثل الكتاب السكندنافيين المعاصرين له، نظر مونش إلى حياة الإنسان من الزاوية النفسية، ولكن ما لبث أن غذى فنه أيضا بدفعات أسطورية، وهكذا خلق رموزًا حقيقية.

لقد التقى ادفارد مونش في أحلامه ورؤاه بالمسوخ والنساء العاريات اللاتي يرقصن رقصات الموت الكئيبة، وبالبيوت المسحورة التائهة في الأحراش على شاطئ البحر، وعرف تلك الوحدة اللانهائية التي تخيم على المناظر الخلوية الحزينة التي ينبثق من أرجائها فجأة رعب لا يدرك كنهه ولا يمكن وصفه حتى يضحي صرخة في السكون المخيم على الطبيعة.

هذه الصرخة أطلقها مونش مرارًا عندما كان يضنيه اليأس المتسلط عليه من جراء إحساسه بأن قواه العقلية تتبدد كاللدخان، على أن مونش قد تغلب بشجاعة بطولية على الجنون الذي كان يتهدهد في شبابه، وكل لوحاته التي صور فيها نفسه تدل على حالته النفسية تلك، وتعكس قلقه

ومخاوفه في صورته المختلفة بإيجاز محكم وتركيز حاد، وتمثل لوحته الخيالية «الكرمة العنراء» وجهًا زائفاً يشبه إلى حد ما وجه مونش ذاته، وقد اقترن على نحو غريب ببيت تعانقه عناقاً حاراً كرمة لقاء تضيء سمرتها على ذلك البيت رواء وبهاء وعظمة، وتبعث فينا اللوحة التساؤل عما إذا كان الرجل صاحب الوجه الزائف قد فر من ذلك البيت الذي نحس بأنه مسكون بالأشباح، أم أن صاحب ذلك الوجه قد أضحي بدوره شبحاً من الأشباح التي تسكن ذلك البيت من فرط معاشرته لها؟ إن خيالات مونش خيالات تنتمي إلى عالم مبهم غامض لا يجد تفسيراً منطقيًا: عالم من الأشباح، والأحاسيس المجهولة، ورقصات الموت، تشعر إزاءها بغلبة الانفعال الداخلي على الأسلوب الجمالي، وهو خصيصة حاسمة من خصائص التعبيرية، إذ هي الفن الذي يجد الشكل نفسه منهزماً إزاء ما ينفخ فيه الحياة على الدوام، أو بعبارة أخرى هو الفن الذي تسحق فيه الروح الكيان الذي تتجسده.

امرأة تعدو في بيداء:

ويتخذ الفرع عند مونش صورة الصرخة، وهذا النداء القلق الذي ينطلق عبر الفضاء يضحي في لوحة من لوحاته امرأة تعدو في بيداء فسيحة وقد ألصقت يديها برأسها متخبطة على الدوام بالفراغ الذي هو بالنسبة لها عدماً ملموساً وتجربة واقعية تجاهد في سبيل الخروج من برائتها.

وقد أعطى مونش ذاته تفسيراً غريباً للوحته «الصرخة» قائلاً: أحسست بالصوت الم هول عبر الطبيعة، ولكن ترى من أين يأتي ذلك

الدوى ؟ هذا مالا يمكننا أن نعرفه قط، ولم يكن مونش ذاته يعرفه، ما دام أن تلك اللوحة كانت انعكاسا لاشعوريا لمخاوفه المضطربة في أعماقه، لقد عاش حياته في حالة من الذعر يكاد يكون دائما، وقد روى معارفه الكثير من نوبات الرعب الفظيعة التي كانت تنزل عليه وتشله إلى درجة الحيلولة بينه وبين اجتياز الشارع، وكانت بعض المناظر تجعله يقرب عن وعيه، فكان يهاب الجبال على الأخص، أما مناظره الطبيعية المفضلة فهي المناظر المنبسطة، والخلجان البحرية الرحيبة، والأحراش الممتدة على مدى النظر.

إن تلك الأسرة المرتدية ثياب الحداد، والتي تتقدم نحو الرائي بخطوات ثقيلة ووجوه شاحبة، وتكاد تحجب المنظر الطبيعي من خلفها، إنما تعبر عن خوف طاغ وقلق لا يمكن مغالته، إن تلك الصورة إنما تتبع عن رؤيا حزينة تخيم عليها فكرة الموت، تلك الفكرة التي ردها مونش مرارا في عدد وفير من لوحاته ورسومه ونقوشه الخشبية، وعلى الأخص في «الغرفة الحزينة» التي يرفرف عليها روح الميت الذي يرقد جسده على الفراش في ركن من أركانها مسجى في صمت أكثر تعبيراً من كل الكلمات التي في الوجود.

وقد ماتت أم مونش من مرض السل ولم يكن ابنها قد جاوز الخامسة من عمره، تاركة إياه في رعاية أخت له ماتت بدورها من المرض ذاته، وفي رعاية أب صارم قاس عمل طبيباً جراحاً في الجيش، ثم استبدت به لومة دينية فيما بعد، ويقول مونش مسترجعاً ذكريات صباه : شعرت على الدوام إننى أعامل معاملة غير عادلة، كنت يتيماً مريضاً ومهدداً بأن ألقى أشد صنوف العذاب في الجحيم وأسوأ مصير في الآخرة، وقد بدا له الحب قوة

فظيمة مدمرة، وتمثل المرأة في نظره الغول الذى ينتصر في عالم صديقه الكاتب المسرحى سترنبرج على الرجل (في مسرحية الأب على الأخص)، وقد أمضى مونش حياته متخبطاً بين معارضه الفنية التى أثار السخط بين النقاد والجمهور، ولقيت مر المعارضة لهوساتها المحمومة المريضة، وانغمس في الشراب، وعانى من عدم الاستقرار، وفي النهاية انهارت قواه العصبية، وأمضى الثلاثين سنة الأخيرة من حياته في عزلة شبه تامة في بيت ريفى فسيح الأرجاء في ضواحي أوصلو، يصور ويرفض أن يبيع تصاويره، وقبيل انهياره العصبى ببضعة سنوات صور لوحته الرجل ذو السيجارة (عام ١٨٩٥)، التى وصفت بأنها رؤيا شيطانية مهيبة، صور فيها مونش نفسه كما يراه الناس في اعتقاده، وهذه اللوحة الآن من مقتنيات المتحف القومى بأوصلو، وهى عمل فنى ينضح بالجنون، وتصور رجلاً مأخوذاً يسأل الناظر إليه بقلق مفعم بالألم كما لو كان هذا الناظر بإمكانه أن ينبته بمصيره، أو كما لو كان ذلك الكائن شبحاً يبحث عن سبيل إلى تقمص جسد حى.

إن المرض الذى يفترس شخوص مونش ذات الوجنات التى يملؤها الشحوب والهزال، وتبدو جاجها تحت الجلود الممتقمة، إنما يؤذن بمقدم الموت وقد كانت فكرة الفراق التى سرت بدورها في لوحاته تديداً جديداً في صورة أخرى لفكرة الموت الأصلية - الموت الذى لا يغيب لحظة عن ذهنه المؤرق وفنه الذى تتجاوب بين أرجائه أصداء الصرخة الحزينة.

وثة لوحتان غريبتان لمونش ترجعان إلى عام ١٩٣٥، وتفصحا عن

الفكرة المتسلطة عليه هما « المعركة »، « والزائران غير المرغوب فيهما »،
والمعركة تصور رجلين يقفان وجهاً لوجه في طريق قروى ذى بيوت واطنة
خلف الأشجار، والرجل الذى يواجهنا يرتدى ثياباً بيضاء خضبتها
الدماء وقد ارتسمت عليه أمارات الخوف، وينظر فى رعب إلى غريمه الذى
اتشح بالسواد، وقد أولانا ظهره وتوسط بيننا وبين غريمه جرمه القاتم
الثقل الراسخ، وقد كتب على الرجل الأبيض أن يهلك تحت وطأة
ضربات الكائن الأسود، وبصرف النظر عن الشبه بين الرجل الأبيض
ومونش نفسه يمكننا أن نعتقد أن الفنان قد ترجم بالرمز كفاحه الأليم ضد
قوى الظلام التى كانت ترعبه وتهدد عقله وصوابه.

وقد وضع مونش الكائن الأبيض والكائن الأسود وجهاً لوجه أكثر
من مرة فى خضم جماعات من العمال والأطفال والنساء، ومن المحتمل
أنهما كانا وجهين لشخصيته، وعندما كان يتغلب على القلق والجنون اللذين
كانا يطاردانه كان الرجل الأبيض هو الذى ينتصر.

ونجد هذين المخلوقين الغامضين من جديد فى لوحته الأخرى،
الزائران غير المرغوب فيهما، وفى هذه اللوحة نرى رجلاً أولانا ظهره،
وهو مونش، يقف فى غرفة مصوباً بندقيته إلى شخصين يشبهان الأشباح،
يظهران عند النافذة قادمين من الخارج، وهنا نجد شخصية الفنان قد
انقسمت إلى ثلاثة، طالما أن حامل البندقية يريد أن يرد الزائرين القادمين
من الخارج، وذلك لكى يتخلص من الصراع الذى يمزق أعماقه.

طريق بمحاذاة الهاوية:

لقد كان طريقي دائماً بمحاذاة الهاوية، هذا ما كان يقوله مونش وهو في السبعين من عمره وقد كان التصوير بالنسبة له طريق النجاة من الهاوية التي يخشى التردى فيها، وحتى في الفترة الأخيرة التي كان يعالج فيها بمستشفى الدكتور جاكسون للأمراض العقلية في كوبنهاجن كان يسعى جاهداً إلى التخلص من خيالاته المجنونة بانكبابه على الخلق الفنى، وقد كتب خلال هذه الفترة وعلى وجه التحديد عام ١٩٠٩ قصته الغريبة «ألفا وأميغا» التي تلقى الضوء على طبيعة الأفكار التي تنشب أظفارها في عقلته المرتجة.

وتروى القصة حكاية «ألفا» الذي كان يعيش في جزيرة مع زوجته «أوميغا» التي كانت تبادله حباً بحب وشغفاً بشغف، ولكن أوميغا ما لبثت أن ملت حبه وضجرت منه، وأنشأت علاقات آثمة مع الثعبان ثم مع الحيوانات المتوحشة الأخرى وذات يوم هجرت أوميغا الجزيرة تاركة وراءها ألفا مع الحيوانات الصغيرة التي كانت تعتبره أباً لها، والتي أنجبته أوميغا على أثر علاقاتها الآثمة مع وحوش الجزيرة.

ولم يحتمل ألفا الوحدة في الجزيرة المهجورة مع الحيوانات التي تدعوه أباً لها، فطار له وطاق صوابه، وأخذ يجرى ملتاثاً على النشاطي ينادى زوجته الآبقة صارخاً، فترد الرياح على صراخه بصرخات ملتانة مجنونة تجعله يسد أذنيه في فزع مهول، وقد انتشحت السماء والأرض والبحر من حوله بحمرة قانية.

وتنتهى حكاية «ألفا وأوميجا» بعودة المرأة إلى الجزيرة الزاخرة بأولادها المسوخ البشعة من خنازير وثعابين وطيور جارحة وقردة، أحاطت بألفا وأحكمت عليه قبضتها حائلة بينه وبين الفرار من برائتها، ويقتل ألفا زوجته الحاتنة، ولكن لا تلبث المسوخ البشعة أولاد الزوجة المقتولة أن تفتريه وتمزق جسده إرباً.

ولا يعني هنا أن نفسر تفاصيل تلك القصة الغريبة تفسيراً منطقياً فهذا ما قد يعجز العقل عن إتيانه، ولكننا نكتفى على أى حال بملاحظة أن فيها ذات الخطوط المعبرة عن القلق الذى تجيش به لوحاته ورسومه، وهو قلق يعبر فى نظرنا، عن جانب جوهرى فى مأساة الإنسان الحديث، ويحملنا على أن نتأمل فى حيرة وأسى مفهوم الفكرة الأخلاقية الكبيرة، المسئولية، فأولاد أوميجا من الوحوش الضارية البشعة تعتبر ألفا أباً لها رغم أنه لا تربطه بها صلة جسدية، إلا أنه ما دام زوجاً لأوميجا فعليه أن يتحمل تبعه وجودها.

كان مونش رجلاً تغلب عليه الكآبة والقلق، ويتأمل عميق واجّة معنى الحياة، وهدف إلى إزاحة القناع عما تزخر به من رغبات ومخاوف وآمال ويأس، أى أن يصور لنا الحياة والحب والألم على المستوى النفسى.

وفى عام ١٩٣٧ احتوى معرض باريس الدولى على عديد من لوحات مونش أكبر مصور اسكتلندياوه بلا منازع، وفى أبريل ١٩٤٠ عندما غزا الألمان النرويج دعى مونش لعضوية المجلس الفخري للفنون الذى شكلته حكومة كويسلينج الموالية للنازيين الغزاة فرفض، وفى يناير عام ١٩٤٤ مات مونش على أثر نوبة قلبية تاركاً لمتحف أوسلو ألف لوحة وسبعمائة نقش خشبى.

كان فن إدفارد مونش بالإضافة إلى فن كل من فينسنت فان جوخ، وجيمس انسور المظاهر الجادة الأولى للتعبيرية الحديثة على المستوى الأوروبي، وقد وجه إليه النقاد النقد على إيلائه الاهتمام الأكبر باعتبارات فلسفية خارجة عن حدود التصوير إلا أن مونش كان على أى حال مفعماً بالرغبة فى أن يوفق بين الشكل الحديث والتعبير الرمزي، وقد كان تأثيره لا يقاوم فى كل مرة حاول فنان من بعده أن يقوم بدوره بمثل هذا التوفيق، ففي ألمانيا على سبيل المثال شبت تعبيرية «الجسر» من احتكاكاتهما المباشرة بفن إدفارد مونش.

أن تكون في ثراء الطبيعة الكبيرة

إذا ما أشير في تاريخ الفن الحديث إلى مصور قادر على أن يشعرنا بالحركة المتوجة في السماء، كما يراها صبي راقد بين العشب منتشياً بجمال يوم من أيام الصيف، وعلى أن يعطى الحياة والشكل لكل ما هو عابر سريع الزوال حتى لو كان دخاناً في الهواء، أو نسمة ريح أو حفيف غصن أو زبداً متطائراً من أمواج متلاطمة أو ذبالة شمعة على وشك أن تنطفئ، فإن الذهن ينصرف تَوّاً إلى المصور السويسري بول كلي الذي كان على مقدرة فائقة في التعبير عن الجوهر في حركة الوجود.

الفن واسع الخيال يدخل الأكاديمية:

كان المصور السويسري بول كلي الذي ولد في الثامن عشر من ديسمبر عام ١٨٧٩ منذ صباه متعدد المواهب، وكان في صغره واسع الخيال يلتهم حكايات الجن والحوريات بشراهة، وتركز اهتمامه على دراسة النبات والرياضيات واللغات القديمة، وكان يكتب الشعر والقصص القصيرة.

وفي عام ١٨٧٩ اختار بول كلي التصوير غاية له، فترك بيرن وسافر إلى ميونخ ليلقى وسطاً فنياً متقدماً، والتحق بمدرسة الأستاذ كينز الخاصة استعداداً للالتحاق بالأكاديمية.

مضت انشغالات الموسيقى والشعر والأدب تطارد بول كلى وتحاول أن تستحوذ على ألوانه وخطوطه، وما كان يشغل باله بالفن فقد كان الذى يعنيه فى المقام الأول هو إثراء شخصيته، وهذا حال كل المصورين الجيدين، فصناعة الفن حفظ للقوانين أما الفن فهو دأب متأصل نحو اكتشاف الذات وإثبات الوجود.

ودخل بول كلى الأكاديمية وتلمذ على يدى الأستاذ فرانز ستوك الذى كان من ألمع أساتذة الفنون فى ميونيخ كلها.

رحلة إلى إيطاليا:

فى عام ١٩٠١ قضى بول كلى فى إيطاليا حوالى سبعة وعشرين أسبوعاً، من أكتوبر إلى أوائل مايو ١٩٠٢، درس هناك الآثار الفنية وأجال عينيه الثابتيْن مستطلياً فى كل ما حوله، وهام إعجاباً بخبرة الإيطاليين بالجسم الإنسانى، وقرر أن يتعمق فى دراسة الجسم تعمق الجراح المحنك.

على أن بول كلى رأى فى متحف الأحياء المائية فى نابولى ما سحره حقاً: الحياة فى أعماق البحر! ولن ينسى تلك الأسماك التى تشبه الثعابين يهيئونها السامة، وزعانفها وفكاكها الضخمة مثل الجيوب والمراوح، وكان بعضها يثير الرمال من حوله كبشر ملأ الشر قلوبهم.

بول كلى والقيود:

اكتشف بول كلى أن ميوله الكلاسيكية كانت تصعب عليه أن يصل إلى استقلاله الفنى لأنها كانت توقعه عن الحركة وراء «الطبيعة» كان على

بول كلى إذن أن يتغلب على مهارته كمصور للحياة وللمناظر الطبيعية ولم تكن تلك الأصالة الملفتة التي ظهرت في رسومه الكثيرة الأولى، الإنتاج زحف بطيء وجهد جهيد.

وما يقى من أعمال بول كلى في الحقبة من ١٩٠٢ إلى ١٩٠٥ لا يعدو أن يكون بعض الرسوم المنزلية، كان لها الفضل في أن تنبه صاحبها إلى العودة إلى عالم الخيالات والخرافات الذى لم يهجره إلا منذ أمد قصير كما حرصته على ألا يأبه بالرقابة الذهنية ولا بحب الجمال الظاهرى، وهما عاملان كبيران وقفا في سبيل البلوغ إلى الشخصية الناضجة التي كان يتوق إليها، كان أبوه في نظره رجلاً على قدر كبير من الحنكة والرزانة، وكان يمثل بالنسبة له سيطرة العقل الواعى.

وربما كانت رسوم بول كلى في الأعوام من ١٩٠٣ إلى ١٩٠٥ تلتقى مع رسوم آخرين مثل جويا الأسبانى في مرارتها إلا أنها لم تكن بأى حال تدريبات متعمدة لإجادة أسلوب من أساليب الآخرين.

وفي شهرى مايو ويونيو عام ١٩٠٥ أمضى بول كلى أسبوعين في باريس لدراسة لوحات اللوفر دراسة سريعة، رأى الانطباعيين وألوانهم الفاتحة، لكن الذى شغف به حقاً كان كورو، وليست ثمة بوادر توحى بأن بول كلى التقى بالوحشين الذين كانوا على وشك أن تتفجر ألوانهم في الحريف.

بول كلى والموسيقى:

كثيراً ما أشير إلى شغف بول كلى بالموسيقى وبراعته في العزف على الكمان والفيولا، ولقد عزف في شهابه في أوركسترا بيرن، وشارك هواة

ومحترفين في إحياء السهرات الموسيقية، وإذا كان كثير من المصورين يتباهون بأنهم ينتجون بفرشاتهم أعمالاً تشبه الموسيقى فإن كلى كان مرتبطاً بالموسيقى ارتباطاً شديداً، تسرى في دمه وتقضى كيانه كله.

إن الموسيقى نهر دائب الجريان لا يأبه بالحواجز والسدود، لا يعرف وطناً ولا يكثر بجنس أو طائفة أو زمان، إنها لغة عالمية، لغة الإنسان في كل البقاع والأجيال وقد أيقن كلى أن التصوير مثل الموسيقى لغة الإنسان بلا فوارق أو تمييز. إن الموضوع المرسوم لا يهم، بل الأداء هو المهم، ليس الكون حقيقة بذاتها، بل هو تعبير عن عاطفة أو فكرة أو حق عن فورة، إنه نغمة صادرة من كمان غريب، أوتاره لا حصر لها هي أشجان الإنسان وأفراحه.

ولنستمع إلى ما يقوله مصور زميل لبول كلى جمع بدوره بين عشق اللون والنغم هولونيل فيننجير لن أنسى تلك الأمسية التي عزف لنا فيها كلى الكمان في متابعة باخ الرابعة، ما من أحد أمسك بزوح تلك المقطوعة واستخلصها مثل كلى، ما من أحد عزف المقطوعة بذلك الثبات، تلك الثقة التي عزفها بها كلى، عزفها بلا تلاعبٍ بالعواطف، معتمداً اعتماداً كلياً على البناء الموسيقى الخالص فحسب، كان صادقاً وأصيلًا على خلاف أولئك الذين يسكرهم الجمال على حساب الأداء الدقيق وتبهرهم الألعاب المتحذقة على حساب الصدق والصفاء.

بول كلى المعلم والأستاذ :

كتب بول كلى كثيراً من المقالات الفنية ذات الهدف التعليمي، وقد جمعت محاضراته وتعليقاته في كتاب بعنوان «العين المفكرة» طبع أول مرة

عام ١٩٥٦ بالألمانية ثم أعيد طبعه بالإنجليزية عام ١٩٦١، ولم يكن كل من الصنف الذى يجد التدريس عملاً سهلاً، فإما كان يتحدث إلى طلبته إلا بعد أن يكون قد أخذ أهبطه للأمر تماماً، وذلك لأنه كان يتطلب من نفسه أعلى مستوى.

وقد كتب كثير من تلامذته يصفونه محاضراً ومعلماً، افقالوا: فى الساعة الأولى من الدرس كان يطلب منا أن نرسم ورقة شجر، كان بعض الطلبة يبتسمون أول الأمر باستخفاف من هذا التكليف السهل، كان أستاذنا كل يمشى بيننا جيئةً وذهاباً وينبس بكلمات قليلة رقيقة، ثم يعقبها صمت طويل، وبعد أن نكون قد أجهدنا أنفسنا فى رسم ما طلب منا كنا نحس جميعاً أننا لم نر ورقة شجر فى حياتنا قط وإن شئنا الدقة لم نر ورقة شجر كما يجب أن نراها قط، ثم كان يتولانا بتوجيهاته فيجعلنا نشعر كيف تتدفق الحياة فى العروق الصغيرة والكبيرة، وكيف تتلاقى تلك العروق وتتداخل مثل شبكة معقدة، وسواء كنا نرسم تفاحة، أو محارة، أو إنسانا كان يث فينا الرغبة أن ندخل إلى سر الحياة، وأن نتعقب دروب الطاقة الخلاقة فى كل الكائنات، وذلك بالقدر المتاح للإنسان أن يأتيه.

كان بول كل يضع تلامذته عند أول الطريق إلى تجربة جديدة من خلال التمرينات الأربية التى كان يقترحها، وكانت نظريته فى الشكل نتاج روح غنية خلاقة، فكان يشق وسائل التعبير يحيل الا واقع إلى واقع، وما لا وجود له إلا فى العواطف والمشاعر والخيال إلى رؤيا تشكيلية على غاية من الوضوح والتحديد، لم يكن من الميسور أول الأمر أن يفهم تلامذته كل ما يقوله، ولكنهم خبروا معه بالتدرج نماء الوجود الإنسانى بكل خيالاته وشطحاته، كانت تجربة صدمتهم عنها من قبل تدريبات آلية

صماء، فرضها عليهم أساتذة سابقون حتى جاء كلى وحطم ما حول
تلامذته الشبان من أسوار.

موهبة بول كلى:

يفرقنا بول كلى فى نشوة اكتشاف السر، يحملنا على أن نتعدى
وجودنا، ويقودنا إلى أن نتوه فى حضرة كائنات وأجواء تبدو من صنع
الخيال.

كانت لبول كلى موهبة خارقة، وألفة رقيقة رحيمة بأشياء الوجود كلها،
كانت له مكتبة الإقبال عليها بنظرة عذراء، وأعصاب مستعدة للارتداد،
وخيال يقظ على الدوام ومخلق فى أرحب الآفاق، كانت له مكتبة تأمل
الأشياء بكل عمق حتى إنها كانت تتفتح له، وتتخذ مئات الصور، فتبعث
فيها اللهفة والقلق.

كان بول كلى يبتكر لا ابتداء من الواقع المنظور بل اتفاقاً مع حقيقة
أكثر عمقا، لم يكن فنه انعكاساً فحسب، فالطبيعة من خلق فنان آخر،
يجب أن ننظر إليه كقدوة قادرة على معاونتنا على خلق شيء مشابه بما
تضحه الفنون التشكيلية تحت أيدينا من إمكانات.

كان بول كلى يتقصى الكائنات الصغيرة، والفطريات بكل وله وحب،
كان يتأمل القواقع والطحالب والنبات، وكان يتزود بالأصوليات حتى
يصبح فى ثراء الطبيعة الكبيرة، له حركتها ومضاؤها وأصالتها، عما كان
يبعث؟ كان يبعث عن نقطة بعيدة عند أصل المخلوق، ماذا كان يتوقع؟
معادلة للإنسان والحيوان والنبات والأرض والنار والهواء وكل القوى
الدافقة أيضاً، كان يقطن - على حد قوله - عند الموق، وعند أولئك

الذين لم يولدوا بعد، عند نقطة أكثر اقتراباً من قلب الحقيقة، لم تكن به رغبة في الفرار فقد كان أشد ارتباطاً بانشغالات الإنسانية مما نعتقد. والاقتراب من قلب الحقيقة أمر يتقصاه العلم الحديث أيضاً. ألا نتغلغل بالمجهر إلى أعماق أجسام غاية في الدقة، ونكشف ما كان خافياً على العين المدركة؟ عالم أشكال أكثر دقة وانتظاماً مما تلتقي به في الحقيقة المألوفة، كائنات لها حياتها ومغامراتها ومعاركها وآسيها، وقد يظن أنها لا تعيننا، فلها مظهر لا واقعي، وتتحرك في جو بالخرافات والأساطير أشبه ومع ذلك هي منا، إنها في أعماق وجودنا ذاته.

البدائية والطفولة:

لقد تحدث الكثيرون عن نزعة الطفولة في فن بول كلي. «لعب أطفال» هذا ما قاله النقاد عن كثير من لوحاته ورسومه، ولقد أحب كلي أن يقال عنه ذلك، بل وذهب إلى أن اللوحات التي يصورها ابنه فيلكنس غالباً ما تكون أحسن من تصاويره هو؛ لأن أغلب لوحاته تكون قد مرت من خلال العقل عادة، وهو أمر ما كان يمكن تفاديه تماماً، حقاً، لماذا يكون ذلك محلاً للنقد؟ إننا أمام تصاوير الأطفال لا يسعنا إلا أن نقول مع بودلير «العبقريّة هي العودة الإرادية إلى الطفولة».

وقد دعا بول كلي إلى ضرورة أن نخدم بشرف وولاء الرغبة الدفينة في الإفلات من قبضة العقل الواعي، إن ثمة عوالم غبراء تنفتح أمامنا كل يوم: عوالم هي من صميم الطبيعة، لكن لا ينظر كل الناس إليها ولا يعيرونها التفاتاً، وربما كان الأطفال ذوو البصائر الصافية هم أول من

يتاح لهم النظر في تلك العوالم، وما يروته هو دليل على صدق ما كان يقوله كلى.

ثم لننظر إلى تصاوير البدائيين، إنهم قوم رائقو النظرة، فما كانت المادة الثقيلة قد أعمت بصائرهم بعد، ويبدو الفن بدائياً منذ اللحظة التي لا يحترم قواعد الواقعية البصرية، وثمة أسباب كثيرة تجعله لا يحترم هذه القواعد، العلم نفسه يدعو إلى ذلك، ما عاد الأمر يحتمل أن يبنى الفنان مدلولاته على تقصياته البصرية فحسب، فما كانت الحقيقة لتتحصّر في مجرد الصور المباشرة التي ترسم على عدستنا البصرية، وفي كل فن قسط من البدائية، حتى الفن الواقعي والفن الطبيعي، إن الارتكان إلى العواطف والانفعالات أكثر من الارتكان إلى المعرفة والعقل هو موقف بدائي، ليس هذا وقفاً على الفنان فحسب: فكل امرئ يجد نفسه في لحظة من لحظات حياته قد أطلق العنان لعواطفه بحيث تطفئ على صوت عقله، ورغم أن الحضارة كسب كبير للإنسان فإن في دخائلنا على الدوام مناطق تنمرد على سلطتها وسطوتها، في أعماق كل نزعة بدائية، قد نعد إلى إقصائها إلى الغرف الخلفية المظلمة، لكن هل ننجح في اجتثاثها من كياننا تماماً؟ هل يوصل التدريب الصارم واليقظة المستمرة إلى ذلك؟ كلا، فلو نجحنا في اجتثاثها سنقضى على وجودنا كله. سنردم ينبوع وجودنا، وحكمة ذلك الوجود.

إن البدائية في الفن الواقعي موجودة، إنها محجبة باحترام الظواهر ومع ذلك لو لم توجد تلك البدائية في الأعماق لكان الفن مجرد اصطناع وزيف، ولرأينا أعمالاً تنقل الموجودات بحذافيرها دون نجاح في بعث

الحياة فيها، ودون توفيق في جعلها نابضة خفاقة، ولرأينا مجرد عصفور ميت يغرد.

ثم ألا يمكننا أن نقول أيضاً: إن حضارتنا ذاتها تثير فينا ذلك الميل إلى البدائية؟ ألا نحس إزاء جبريات الحياة الاجتماعية أننا في حاجة إلى الخروج من الحوائط والجدران وأسفلت الطريق إلى السهول والثغور والشطآن البعيدة، الأفكار الميسرة نضب منها الرحيق، علينا أن ننظر إلى الوجود بعين جديدة على الدوام، ليكن الأطفال الصغار مثلاً، لننظر إلى عين الطفل وهو ينظر إلى الأشياء العادية، أو التي نعتبرها نحن الكبار مألوقة، لننظر إلى عينيه تلمعان وهما تنظران إلى عجلة دراجة تسير، أو إلى بندول ساعة يهتز، أو إلى عربات قطار تمر، انظر إليه يرهف السمع إلى عواء قطعة، أو نباح كلب، أو تغريد عصفور، بل انظر إلى فضوله وحماسته وهو يدق المنضدة بملقعة، أو عندما يحاول أن يدس أصبعه في أسلاك الكهرباء، أو عندما يمزق علبة كرتون ليرى ما تحويه، إنها أمور تجعل قلبه ينبض باللهفة والسعادة وفرحة الحياة، أما نحن الكبار فقد حجرتنا المعرفة، الرتابة أفسدت طعم الحياة على شفاها العجوز، عيوننا ألفت الضوء، ما عادت تبصر في الظلمة، ما عادت تلتفت إلى الذرات الوضيئة التي تمر الأفق في ليالي الصيف.

إن الرغبة في رؤية شيء جديد رغبة متأصلة فينا تبدأ بها كل النظم المستتية وتنتهى بها أيضاً، إنها قوة خلق حق وهي تدمر، أو ربما حق أن نسميها طاقة بحث واستقصاء، انظر إلى إقبال الناس على أفلام الرعب وقصص المغامرات والرحلات إلى القطب الشمالى أو إلى قمة أفرست أو الهيمالايا أو إلى بطن الأرض، إلى قارة جديدة إلى القمر، وحتى إلى

ميكروب جديد، انظر إلى إقبال الناس على السياحة، من السائحين من يفضلون في رحلاتهم المتاعب والمشاق والتعرض للأهوال والمغامرات على السفن الفاخرة والطائرات السريعة والفنادق المريحة والمطاعم الراقية، هذه بدائية، هذه نزعة كامنة في أعماق الانسان المتحضر إنسان المدينة الذى يحيا أيامه ولياليه بين الجدران وتحت نير العادات والقوانين.

كل ذلك الشغف بموسيقى الجاز والرقصات التى تدير الرؤوس والرياضيات العنيفة مثل مصارعات الثيران وسباق السيارات، كل هذه أعراض تكشف عن الحاجة الملحة لدى سكان المدن الكبيرة إلى إدارة الظاهر للحضارة بعض الوقت.

قد نتساءل ما هى البدائية الحديثة؟ فنقول إنها صمام أمن، ورد فعل ضرورى ضد التعقيدات المدرسية، إذا كان المصورون أمثال بول كلى لا يريدون أن يتحدثوا اللغة التقليدية المهدية، التى تعلموها فى الأكاديميات فليس ذلك لأنهم لا يجيدونها بل على العكس لأنهم يعرفونها جيداً ويقتلوا كل حلوها مقدماً، كانت أمامهم الطرائق التى يقولون بها كل ما يريدون قوله - لكن دون قوة وبشكل لا تميز فيه ولا أصالة - وفى محاولة البدائيين المحدثين خلق لغة تتيح لهم أن يكونوا أكثر قوة وبلاغة، وحصل بهم الأمر إلى أن يستنصحو الفنانين القدامى، وإذا كانوا بدائيين فإنهم يختلفون عن أسلافهم فى أنهم اختاروا البدائية طواعية.

امراة قوية العزيمة

تستهوين سوزان فالادون كامراة فنانة، وكشخصية قوية الإرادة، فقد رفضت أن تواصل حياتها أجيرة، تقف أمام المصورين كي يرسموها، وتمكنت أن تمسك هى بالقلم وترسم، بلا تعليم كبير، ولا ثقافة تذكر، تتحول فتاة الملاهى سوزان من مجرد جسم جميل يلتقط أنظار الرجال إلى عقل مدير مبتكر، من مجرد دمية إلى علم من أعلام الفن الحديث.

فقيرة وجميلة لفتت إليها الأنظار:

ولدت سوزان فالادون فى الريف الفرنسى عام ١٨٦٥، وماتت فى باريس عام ١٩٣٨، وعاشت حياة ليست سهلة، وفى صباها كانت سوزان نجمة مرموقة فى الحانات والمراقص الباريسية، كما كانت تعمل أيضا أنموذجا للمصورين، وتكسب من ذلك عيشها، كانت جميلة، جريئة، تتدفق حموية، وفقيرة لفتت أنظار عديد من مشاهير المصورين فى تلك الأيام، ومنهم رينوار الذى كان معجبا ببشرتها الراضاء، ويوفى دى شاقان الذى رسم قوامها المشوق فى كثير من لوحاته الأسطورية، وتولوز لوترىك الذى استلفته نظرتها الجميلة التى لم تكن تخلو مع ذلك من شرود وحزن، وفى سن الثامنة عشرة أنجبت من أب مجهول ابنها موريى الذى سيصبح

فيا بعد مصورًا ذائع الصيت، ومن ذا الذى لا يعرف موريس أوتريل (١٨٧٤-١٩٤٧) رسام الشوارع والأحياء الباريسية؟ وركنت سوزان الأم إلى حياة أكثر تفرّدًا، وأخذت ترسم بدلاً من أن تجلس أما المصورين كي يرسموها، وقالت فى هذا الصدد: إنها بدأت ترسم مثل مجنونة، ولم يكن هها أن تنتج صوراً جميلة، تستهوى الأنظار كي تعلق أطر على الحوائط للزينة، بل عنيت أن ترسم رسوماً متقنة تلتقط لحظ صدق من حياة كل يوم، لحظة مفعمة بالحركة ومشحونة بكثافة تلك الحياة الواقعية، وقد كان المصور حاد النظرة سليل اللسان تولوز لوتريك جارّ لها، وعندما رأى رسوماها شجعها بحماس شديد غير مألوف عنه، ومالبث المصور القدير ادجار ديجاه، المصور الانطباعى الذى صور لراقصات الباليه أصدق اللوحات أن انضم إلى لوتريك فى إعجابه برسوم سوزان فالادون، واشترى بعضاً منها، وقد كان هدف سوزان فالادون مثلها كما هدف كل من ديجاه ولوتريك، هو أن تكون دقيقة الملاحظة للحياة الواقعية، ومن خلال دقة ملاحظتها هذه أمكنها أن تلتقط دون أن تبتدع فقد كانت تريد أن «تسجل» الحياة اليومية لا أن تتعدها أو تعلقو عليها ولهذا فإن رسوماها تنطوى على تعبير قوى للشكل الإنسانى فى إطار المخطوط الصارمة بل والقاسية أيضاً، فهى كما قلنا فى رسوماها لاتتملق :
تعمد إلى المواجهة والمصارحة.

وما شأنى أنا بغيرى؟

والذى يستحق الإعجاب فى أعمال سوزان فالادون، التى بدأت رأينا بداية عصامية تماماً، هو أنها وإن كانت قد ترددت على مراسم فنان

كبار وعلقت أنظارها طويلاً بأعمالهم، إلا أنها عندما بدأت تمارس الرسم لنفسها وبنفسها، فإنها لم تبد تأثراً بأى من هؤلاء الفنانين الكبار، وهو ما يشير إلى استقلال فى الشخصية، ستتابعها فى كل أعمالها، وكانت فى هذا الصدد تقول: إنه ليس ثمة ما هو مشترك بينى وبينهم، فأنا فى رسومى أنظر إلى الحياة بنفسى، ويعنى أن أسجل فيها ما أراه أنا نفسى لا ما رآه أحد غيرى، وما شأنى أنا بغيرى؟ على أنها تعترف بأنها تأثرت بأسلوب جوجان والذين نهجوا منهجه ممن أطلقوا على أنفسهم «مدرسة بونت آفين» وقد استهواها فى أسلوب هذا الفنان الوحشى الانطباعى مقوماته الزخرفية المسترة.

ومنذ عام ١٩٠٩ كفت سوزان فالادون عن الرسم واتجهت إلى التصوير الزيتى وأنتجت بعض المناظر الطبيعية، وإن كانت لم تفقد اهتمامها الأصلى بالجسم الإنسانى، كما صورت بعض لوحات من الطبيعة الصامتة، وفى لوحاتها كما فى رسوماتها نلمس قوة التعبير وحدة الملاحظة، على أن اللون لا يتمشى مستواه على الدوام مع إبرازها للخط، وهو ما ينتج عنه أن لوحاتها تعطى الانطباع بأنها مجرد رسوم ملونة، ولكن ماذا فى هذا، إن قوة التعبير النابعة عن شخصية قوية تعوض كل ما يمكن أن يشوب العمل من هنات. كما أن سوزان فالادون قد استطاعت فى بعض لوحات. مماثلة أن تتجاوز غلبة الخط عندها على اللون، فأعطتنا أعمالاً يفخر بها الفن الحديث، ويعجز عن أن ينتج مثلها أكثر المصورين حنكة من الرجال، بل وأكبر المثقفين رجالاً أو نساء على النساء، لقد كانت هذه المرأة الفنانة، سوزان فالادون، التى لم تتلق من التعليم شيئاً، ولم يتح لها من رغد العيش شيئاً، أن تصل من الحضيض إلى القمة، وأن

تبتدع أسلوباً متفرداً يتم عما اتصفت به هذه المرأة التي بزت الرجال
وفاقت عليهم، من عزيمة قوية، وهذا هو الدرس الذي تلقننا إياه هذه
الفنانة، ببقايا أقلام وألوان جمعتها من مراسم الفنانين الذين كانوا
يستأجرونها، استطاعت أن تبني عالماً خاصاً بها وغنياً بكل ما يجيش في
قلب بشري من طموحات، وبكل ما تشحن به عين من تعطش إلى رشف
كأس المرئيات حتى الثمالة.

رغم اختلاف المزاج

صوفي تاوبر - آرب فنانة مصورة سويسرية، ولدت عام ١٨٨٩ وماتت عام ١٩٤٣، درست الفنون التطبيقية في ميونيخ وهامبورج، وعملت مدرسة للفن مدة ثلاثة عشر عاماً بمدرسة الحرف والفنون بزيوريخ، وتعتبر هذه الفنانة رائدة من رواد الفن الحديث بحق، مارست شطحاته بانضمامها إلى «المدرسة الدادية» كما مارست عقلانيته المفرطة بانضمامها إلى «التجريدية الهندسية» واشتركتها في جماعات مثل «جماعة الدائرة والمربع».

وفي خضم اهتماماتها التشكيلية، وتحمسها للنزعة التمردية على كل ما هو راسخ ومستقر التقت بالفنان المصور الشاعر الفرنسي هانز آرب عام ١٩١٥، وتزوجته عام ١٩٢١، وقد أنتجت الفنانة صوفي تاوبر - آرب التي جمعت في لقبها بين لقبى أسرتها وأسرة زوجها - أنتجت في ستراسبورج لوحات حائطية وأخرى من الزجاج الملون، وأسهمت في تزيين حوائط عدة قاعات من مطعم «الأوبيت» الذي ما عاد له وجود الآن بعد أن تهدم واندثر، وفي الفترة من ١٩٢٨ إلى ١٩٤٠ عاشت مع زوجها بالقرب من باريس واشتركت في معارض التجريديين الهندسيين التي أقيمت آنذاك، عارضة على الأخص أعمالاً ذات طابع هندسي

— مفرط، كما أنها أصدرت مجلة فنية بعنوان (تشكيل)، اتصفت بدفاعها المتحمس للنزعة التجديدية الابتكارية في التصوير الحديث، وقد صور من هذه المجلة أربعة أعداد ما بين عامي ١٩٣٧ و ١٩٣٩، وقد نزحت عن فرنسا لاجئة إلى سويسرا إزاء زحف القوات النازية الألمانية، وهناك اشتركت في أعمال جماعية مع آرب وسونيا ديلوناي والبيروتو مانيلى وثلاثتهم من المصورين التجريديين المبتكرين، ولكن صوفي ما لبثت أن ماتت إثر حادث أليم، إذ حاصرتها أدخنة المدفأة فخنقتها، وقد تركت صوفي عددًا كبيرًا من اللوحات المائية والزيتية والرسوم، تميزت على الأخص ببساطتها وابتكارياتها، ولا شك أنها كانت من الشخصيات المحورية في تطور الفن التجريدي فيها بين الحربين العالميتين بتفاؤلها وروحها القوية، وبعشقها الشديد للتححرر من أسار كل عبودية.

الصدفة والخطوات المحسوبة:

وتفتح صوفي تاوبر - آرب الباب من أجل إطلالة سريعة على إحدى المدارس الفنية الحديثة وهي «الدادية» التي اشتركت مع زوجها هانز آرب والشاعر الروماني تريستان تزارا في إرساء دعائمها فيما بين عامي ١٩١٥ و ١٩٢٢، وقد اشتعلت الدادية سريعاً وانطفأت سريعاً أيضاً، فقد كانت تعبيراً صادقاً عن أحاسيس خيبة الأمل والإخفاق التي استشعرها الإنسان الأوربي بعد الحرب العالمية الأولى، وتحليه عن الإيمان بالمسلمات السابقة على هذه الحرب، والتي قامت من أجل الدفاع عنها، وقد كانت التمهيد لمجيء «السريالية» من بعدها لتقوم على دعائم أكثر إيجابية بعد أن تزلزلت دعائم الدادية السلبية العدمية، وفي ظل الدادية ابتدع هانز

آرب أشكاله التى سميت «بالأشكال الحرة» المتولدة من ألاعب الصدفة
وشطحات الخيال والعقل الباطن.

والخطوات المحسوبة:

وقد مضى آرب وصوفى يعملان ويبدعان حتى بعد انطفاء «الدادية»،
وقد كانت ابتكارات الزوج أكثر حرية بينما اتصفت ابتكارات الزوجة
بمزيج من الصرامة، وهذا هو الشيء الذى يستوقف النظر عند مقارنة
أعمال المرأة والرجل فى عطاء هذين الزوجين اللذين عاشا حياتهما
الزوجية فى وفاق تام على الرغم من اختلاف مزاج كل منهما الفنى، وربما
علق حكيم على ذلك بأن كلا منهما كان بذلك يكمل الآخر، بما حقق
لزواجهما التوازن والاستقرار. كان هانز آرب يعلى الصدفة والمفاجأة،
ويعول عليها كثيرا فى العطاء الفنى، بينما تمسكت صوفى كثيرا بالقانون
والخطوات المحسوبة بدقة، ولهذا فلم يطق هانز آرب مبدع الدادية
الأكاديمية فى شبابه، وذهب يبحث عن بول كلى وواسيلى كاندينسكى،
ويشارك مع التعبيريين الألمان فى أول معارضهم ومن قبلهم انضم إلى
صفوف «الفارس الأزرق» وهى إحدى مدارس الفن الحديث تجمعت فى
ألمانيا لتبدي معارضتها على القيم الجمالية البالية والمفروضة على الذوق،
إما بقوة التقاليد، أو بسطوة التزمّت، وفى عام ١٩٢٥ نشر مع زميل آخر
كتاباً تضمن عرضاً لكل التيارات الحديثة الفن، وقد أظهر على صفحات
كتابه هذا تفهمه العميق لمعنى الحداثة، ولتياراتها المختلفة، ولم ينقطع آرب
عن نظم الشعر سواء بالفرنسية أو الألمانية وهما لغتان كان يجيدهما حق

الإجادة، وقد أثبتت أعمال آرب مبلغ الصلة الروحية الوثيقة بين الفن التشكيلي والشعر.

وقد كانت وفاة زوجته صوفى صدمة كبيرة بالنسبة لهانز آرب، لكنه مضى بمجد عزاءه في الفن والشعر وقد ارتسمت ذكرى الزوجة الحبيبة في كثير من أبيات ديوانيه «أحلام ومشاريع» الذى نشر في نيويورك عام ١٩٥٢، و «أحلام العالم والنجوم السوداء» الذى نشر بالألمانية عام ١٩٥٣، وقد أقيمت معارض عديدة لآرب بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها، وكان أكبر هذه المعارض المعرض الشامل لأعماله في «متحف الفن الحديث» بباريس عام ١٩٦٢.

روح الزوجة تبارك خطى الفنان:

لقد باركت روح الزوجة خطى الفنان من بعدها، فمضى الزوج يكسب الشهرة وذيوع الصيت ويسطر اسمه في تاريخ الفن الحديث كمعلم من معالمه، وقد كان هانز آرب فناناً مرهف الحس يبحث عن الأشكال الخالصة، أى الأشكال لذاتها دون أن تكون مطية لمعانى أو انفعالات من خارجها، وكان على الدوام يحب أن يتذكر قول زوجته الحبيبة صوفى تاوير من أن الفن مثل ثمرة يجب أن تنضج داخل الإنسان على النحو الذى تنضج به الثمار الأخرى على الشجر، والواقع أن كثيراً من أعماله توحى بليونية العالم النباقي وانسيابيته دون أى تعمد على أى حال إلى تقليد، أو محاكاة، وقد شغل هانز آرب على الدوام مثلاً شغلت زوجته من قبل بأن يرسم ويصور بالسهولة والطبيعية التى يمضى بها، وأن يشكل تصاويره بالبساطة التى يتنفس بها، وهذا ما كانت تقوله زوجته

صوفي تاوير أيضا، ويعتبر هانز آرب مفرق طريق هام بين دروب الدادية والسرالية والتجريدية، وهو يجلب إلى الفن الحديث، سواء كان تصويراً أو لصقاً أو نحتاً أو شعراً، نسمة من البساطة والسهولة والهدوء، إنه ابتسامة في وجه العصر المقطب المليء بالتجاعيد، وفرجة صافية في سماء مليدة بغيوم عصر الآلة والتكنولوجيا، لقد كانت صوفي آرب من المبشرين بغن القرن العشرين المعتمد على الأشكال الهندسية والألوان الخالصة، ولكنها لم تتخل شأنها في ذلك شأن زوجها، هانز آرب عن اليقين بأن الهندسيات والتكعيبات والتجريدات إذا ما أريد لها أن تظل ممارسات لفن إنسانى فلا بد أن تنبض بنبضٍ من الطلاوة والبراءة الطفولية.

جنباً إلى جنب

إذا كان يقال وراء كل رجل عظيم امرأة فإنه يصح القول أيضا بأن وراء كل امرأة عظيمة زوج، ولا يصدق هذا القول قدر ما يصدق في حق الفنانة المصورة سونيا ديلوناي المولودة عام ١٨٨٦، فهذه الفنانة التي دخلت تاريخ الفن الحديث، وسجلت اسمها فيه، ما كانت تبلغ ذلك إلا بفضل زوجها الفنان المصور روبير ديلوناي الذي شجعها على المضي في طريقها، ووفقاً جنباً إلى جنب ببحثان عن أساليب جديدة للتعبير، ويجريان معاً إمكانات «اللون» وقدرته على النفاذ إلى العين ومن بعدها إلى الوجدان والروح، ويطرقان معاً باب عالم من الألوان البحت، يلجانه ويجوسان بين أرجائه مزودين بخبرة ومعرفة وثقافة، ويؤازرهما حب كل منهما للآخر واقتناعه به.

قصة حب:

ولنرجع إلى أيام شباب سونيا ديلوناي لنعرف قصة حبها لروبير ديلوناي وزواجها منه، نشأت سونيا وتربت في بيت عمها في سان بطرسبرج، وكانت تلميذة متفوقة في الرياضيات في وقت لم يكن تفوق الفتيات في هذا المجال بالأمر المألوف بعد، واعتزمت أن تتفرغ

للرياضيات وتكرس حياتها لدراستها والاشتغال بها، إلا أن نبوغها في الرياضيات صاحبه حس فنى مرهف وشغف شديد بالرسم، وقد استطاع مدرستها أن يقنع أهلها بأن ابنتهم سيكون لها مستقبل باهر في التصوير، فسافرت سونيا إلى ألمانيا بعد أن لان أبوها ونزل على رغبة ابنته، وتشجيع مدرس الرسم الذى كان أيضا عالماً فى «الأثنولوجيا» أى علم أصول السلالات البشرية وأجناس الأمم، وبعد سنتين من الدراسة الصارمة الجادة فى معاهد الفن بألمانيا، يمىث الفنانة الشابة صوب باريس عاصمة الفنون، حيث التحقت بأكاديمية «دى لابلت» التى كان يؤمها فنانون سيصبح لهم شأن كبير فيما بعد من أمثال أوزنمان وسيجونزاك وأصدقائها. وتحت تأثير كل من جوجان وفان جوج، بحثت سونيا عن أسلوب خاص بها يكفل لها التحرر والتعبير القوى من خلال التركيز على اللون وتصعيده إلى أعلى نبراته، وتعرفت بالنقاد الألمانى الأصل الذى استوطن العاصمة الفرنسية ولهيلم أوهده الذى تحمل إحدى قاعات متحف الفن الحديث بباريس اسمه اعترافاً بفضلته فى تشجيع الاتجاهات الحديثة واكتشاف الفنانين الأصلاء المغمورين، وإلى أوهده يعزى الفضل فى اكتشاف الفنانين البدائيين المحدثين وفى مقدمتهم الجمركى الفقير، «هنرى روسو» وعرضت سونيا طرف أوهده الذى افتتح صالة للعرض تجمع فيها آنذاك «المصورون الوحشيون» وقد كانت «التكعييبية» فى طريقها إلى الظهور.

وجدت سونيا بذلك نفسها عند مفرق طريق تدور من حولها دوامات الفن الحديث، وتهب تيارات هذا الفن مكسحة مدمرة، وكانت الفنانة الشابة بحاجة إلى من تتق فيه، وتتشبث به، إلى أن التقت بروبير ديولوناي

الذى كان متحمساً للفن ومشرباً بحب الشعر، وشاركته اهتماماته الفنية والأدبية ثم تزوجته عن اقتناع وحُب عام ١٩١٠، وبدأ الزوجان الفنانان يشقان طريقهما بخطى واثقة وقلب نابض بالطموح والإيمان وبالقدرة على العطاء، وحل محل التششت والقلق في قلب سونيا أمل ورسوخ وثقة، وبدأت الرؤية تتضح لدى الزوجين في كفاحهما الفني المشترك، وفي ظل من حماس الزوج وحيويته الفائقة شيدت سونيا أسلوبها الذاتي في التعبير، ولخصت فيه تجربتها مع كل من «التكيبية» و«الأورفية»، واستخدمت أسلوبها الذاتي هذا من تصميم أغلفة الكتب، والوسائد، والطنافس، وورق الحائط، وقد استخدمت أسلوبها هذا أيضاً في تصميم ملابسها من ألوان عصرية لا تدرج فيها، ويأتى تناغمها من تنابعا على السطح في صراحة ومباشرة وتضاد وحشى، ويرجع الفضل في هذه التوليفة اللونية الجريئة إلى استيعاب سونيا ديلوناي لتعاليم «الوحشية» التى تستخدم اللون مباشرة لبناء اللوحة دون اعتداد بأن يتطابق اللون في اللوحة باللون في الطبيعة، فليس ثمة ما يمنع في لوحة وحشية أن يكون البحر أصفر اللون ما دام في ذلك موجب من بناء اللوحة، ولتعاليم «التكيبية» التى جعلت اللوحة على الرغم من تجاوزها بالأشياء الواقعية، مثل القدرح والزجاجة والعلبة - وهذه وما شاكلها تسمى بالطبيعة الصامتة - ابتكاراً تشكيمياً، كما أوغلت التكيبية في لصق الخناصات الممكنة بسطح اللوحة لإعطاء مظهر - خداع على أى حال - بأن الشيء المرسوم قد استقى من الطبيعة رأساً، ولتعاليم «الأورفية» وهذا اصطلاح أطلقه الشاعر جيوم أبوليتير (١٨٨٠ - ١٩١٨)، الذى كان له فضل النقد والتوجيه على صانعى الفن الحديث - أطلقه على تجارب روبر ديلوناي

ورفاقه الذين أرادوا أن يفلتوا من صرامة الخطوط التكميلية ليطلقوا العنان للون خالصاً نقياً صريحاً مباشراً، وأتاحوا بإعلانهم ديناميكية اللون وحيويته للفن الحديث أن يتحرر من إسار النقل عن الأشكال الطبيعية واحتذائها، من كل هذه التعاليم استفادت سونيا ديلوناي، وتحت رعاية زوجها استطاعت أن تطبق اكتشافاتها التشكيلية في مجالات كثيرة، منها الديكور والأغلفة والملابس، وفي معارضها غطت الحوائط بلوحات انتفت عنها نوايا النقل عن الطبيعة، وامتلأت بتشكيلات لونية توحى بالحركة والعاطفة، وذلك من مجرد الربط بينها.

ذكريات ملونة :

ومضى الزوجان يعملان ويعرضان جنباً إلى جنب، وفي برلين عام ١٩١٣ أقاما معرضاً تضمن عشرين عملاً من أعمال سونيا، ومنها تصميمات لونية مجردة لتزيين ديوان الشاعر الفرنسي الكبير بليز سندراريس، ومع روبير سافرت سونيا إلى أسبانيا عام ١٩١٥، حيث أيقظت فيها الضياء الداكنة ذكرياتها عن قريتها التي ولدت بها فصورت مجموعة من الأعمال التي يمكن تسميتها، «بالذكريات الملونة»، كما انفعلت سونيا ديلوناي في البرتغال التي انتقلت إليها بعد أسبانيا بالملابس الشعبية، وأوحت لها ببعض اللوحات البراقة، وشجعتها على أن تولى اهتماماً أوسع لأنشطتها كمزخرفة ومصممة ديكور وملابس، وفي مدريد استلهمت الرقصات الإسبانية في تصوير بعض اللوحات بالألوان المائية، عاجلت فيها على نحو تجريدي الروابط بين الألوان في خضم الحركة، وفي تنابها وانعكاسها على بعضها وتداخلها، وعندما التقت

بدياجيليف (١٨٧٢ - ١٩٢٩)، كلفها بتصميم الملابس لباليه «كليوباترا» كما كلف روبير ديلوناي بأن يصمم ديكورات هذا الباليه، وهكذا أسهم الزوجان المتحابان في عمل فني مشترك، وذلك من منطلق مفاهيم جمالية متحدة، وقد عرف ديا جيليف بحسه الرفيف واختياره أنيف مصورى الفن الحديث في تصميم باليهاته، ولهذا جاءت هذه الباليهات آية من الروعة ونقلت إلى الجماهير لا ما فى الرقص والموسيقى فحسب من جمال وبهجة، بل وما فى التصوير والألوان من ذلك أيضا، محققا مطمحا كبيرا وهو «وحدة الفنون وتآلفها».

وعندما عادت سونيا ديلوناي مع زوجها إلى باريس قررت أن تتركس وقتا أطول وجهذا أكبر من أجل تطبيق مفاهيمها الجمالية فى مجال «الأزياء» فأحدثت انقلابا حقيقيا فى مجال «الطباعة على النسيج» بأشكالها الهندسية التى أحلتها محل التشكيلات التقليدية، وقد بددت الفتور والكآبة اللذين خيما على الأقمشة النسائية بتصميماتها الجرئة ذات المسطحات الرحيمة الملونة بألوان مثيرة فى تضاريفها وتنغيماتها المتناقرة الصادقة للعين والملفتة للنظر، دون خدش للذوق على أى حال، فعلى الرغم من الجرأة والصرافة والمباشرة التى اتصفت بها تصميمات سونيا ديلوناي إلا أنها ظلت تصميمات على قدر كبير من رهافة الحس وسلامة الذوق، وماذا ينتظر غير ذلك من فنانة كبيرة تشربت مفاهيم الفن الحديث بما أحدثته من تغيير جذرى فى الذوق العصرى أيضا؟ وقد كانت سونيا تقول: «آن للحياة اليومية أن تشرب بالذوق العصرى، إن الفن الحديث لم يجهد نفسه كى يظل حبيس المراسم والمعارض بل كى ينطلق ليضع بصماته على أشياء الحياة اليومية»، وقد أقبلت دور الأزياء

الكبيرة على تصميمات سونيا ديلوناي، ووصلت مبتكراتها إلى قاعدة جماهير المستهلكين العريضة، وليس بمستبعد أن تلتقى أى سيدة أنيقة من سيداتنا. وهى تنتقى قماشاً لفستان جديد، أو وهى تختار ثوباً لاستعمالاتها اليومية - ليس بمستبعد أن تلتقى بتصميم لسونيا ديلوناي، ولئن كانت السيدة المشتريّة لن تقرأ توقيع الفنانة على الثوب أو القماش إلا أنه ليس من الصعب أن تتعرف على بصمتها.

آثرت التفرغ:

وعندما رأت سونيا أن هذا النشاط التجارى قد أخذ يستغرق وقتها كله، ولا يدع فرصة لها كي تفرغ لتجارها التشكيلية البحتة، وهى متطلبات روحية لا تستغنى عنها فنانة أوتيت رهاقة حس، وتوقد قريحة، مثل فنانتنا، آثرت أن تكف عن ذلك، وتكرس نفسها لفنها، على أن التطبيقات العملية لأفكارها التشكيلية قد أبانت عن أهميتها، وعلى الأخص عن قيمتها المصمّارية، وقد تسنى لسونيا ديلوناي أن تستعرض صلاحيات أسلوبها فى التصوير الحائطى بمناسبة المعرض الدولى الذى أقيم فى باريس عام ١٩٣٧، وقد عهد إليها فى هذا المعرض الحافل أن تزين حوائط قاعة الطيران وقاعة السكك الحديدية فأجادت أيما إجادة من خلال أسلوبها المنفتح وألوانها المتحركة.

وقبيل غزو النازيين لفرنسا عام ١٩٤٠ تمكنت سونيا ديلوناي وزوجها من الفرار من باريس إلا أن المرض ما لبث أن داهم روبير فمات عام ١٩٤١ وترك سونيا لتجتاز مرحلة من التأمل البحت، وفى جنوب فرنسا حيث اعتصمت، صورت عام ١٩٤٢ سلسلة من لوحات رهيقة

منعمة، تنبض بأحاسيس الفراق وذكريات أيام الكفاح المشترك من أجل تجديد الذوق الحديث، وإطلاعه على إمكانات جمالية خارج النقل الحرفي للطبيعة، وبعد الحرب أسهمت سونيا في إقامة «صالون الحقائق الجديدة»، وهو من الأفكار التي كان قد نادى بها روبر ديلوناي منذ عام ١٩٣٠. وفي هذا الصالون تجمع المصورون التجريديون من مختلف أنحاء العالم، وعرضوا أعمالهم جنباً إلى جنب، مما أثرى الحركة التجريدية، وفتح أمامها آفاقاً جديدة يمكن البلوغ إليها.

وفي عام ١٩٥٣ آن الأوان أن يقام معرض شامل لأعمال سونيا ديلوناي الفنانة التي على الرغم من الزهد الذي اتصفت به لوحاتها، لم تقل ثراء أو عمقاً عن أكثر الفنانين اغترافاً من الطبيعة، ونقلًا لظواهرها.

في أرض الشمس التي تسطع وتتلأأ

في هذا الزمن الصاحب، حيث يسود العنف، ويعلو الدمار والفتك والشراسة، نسعد إذ تلتقى على غير انتظار بفن المصور الفرنسي المعاصر دانييل جوجيه، إنه واحة وارفة الظلال، نستريح عندها من عناء سفر عبر صحارى. نرتوى يرشقات من ماء عذب ونتخفف من أحمالنا الثقالة، ونرطب جلودنا الملتهبة بنسمات رقيقة، وحتى إذا عدنا بعد ذلك نشد الرحال عبر الصحارى اليومية، فلن يكون الطريق أمامنا يمثل المشقة التي كابدها من قبل نزولنا بالواحة، فسوف نكون قد حملنا معنا تذكارات من فن جوجيه، عيون مفعمة بالحنين، وشفاه تهمس بوعود، عيون تعزيك، وشفاه تهمس وتناديك، وإيماءات تدعوك وتغنيك.

من الذى يجلب للإنسان عزاء؟

لوحات جوجيه قد تخمرت لنفسها دوراً في هذه الحياة تؤديه، هو دور المعزى، تتواضع ولا تستعلى، لا تصخب بنظريات، ولا تدعى معرفة، ولا توركك بطموحات، هى فحسب تقنع بأن تؤدى لك الدور الذى ما عاد الكثير يؤديه، تؤدى لك دور الصديق، تعالوا إلى يا ثقيل الأحمال، وأنا أريحك، هذا ما تقوله لكل من يطالمها، ومن منا في هذا الزمن

الصعب لم يضح ثقيل الأحمال، وبذلك عاد الفن يتبين له دوراً يؤديه للإنسان المعاصر، من قال: إن الفن ماعاد له في الحياة الحديثة وجود؟ يكفي أن تتأمل لوحات جوجيه، وسرعان ما ستبين خطأ هذا الزعم، بل إن الحاجة أضحت في هذا الزمن أشد من أى زمن آخر إلى الفن، إلى الفن الإنساني، وقد أضحت هذه الحقيقة خافية. من ذا الذى يجلب للإنسان المرهق فكراً وروحاً، للاهت، المتوتر، المستنفر على الدوام، عزاء ومواساة، من يلفف توتراته ويعيد السكينة إلى قلبه، والتوازن إلى وجوده ووجدانه؟ من يفعل كل ذلك سوى الفنان؟ بعض الفنانين اليوم اتجهوا في الطريق العكسى وأنتجوا فناً زاد من حيرة الإنسان وبلبلته ومعاناته، بعض الفنانين اليوم شاركوا في إيصال الإنسان إلى درجة قصوى من الإحباط، ووصلوا معه إلى مفرق طريق، لارجعة فيه، ولا مخرج منه سوى الانتحار بمعانيه وصوره الكثيرة، ولكن لاثبت أن نقول: إن هذه ليست مهمة الفن الإنساني، الذى يرقى إلى مستوى الرسائل الكبرى، الفن في العصر الحديث - وذلك من خلال تجربة جوجيه - ترياق، باسم، عزاء، ملاطفة، شد للأزر من أجل تحمل المشاق التى لم تكن لتخطر في بال أحد، سوى أصحاب النبوءات السوداء، وهنأتى الفن ودوره، ليقول «لا» في وجه اليأس والشقاء، ليضىء في الظلمات المدهمة شمعة، ليمد في قفر الحياة اليد بزهرة، قد يستخف البعض من ذلك، ولكن أن الأوان أن نعرف كيف نكون متواضعين أصفاء القلب حتى لا تغلق أمام الإنسان الحديث الجنة الأرضية الوحيدة التى بقيت له.

وقد عرف جوجيه مهمة الفنان هذه في عصرنا المدهم بالظلمات، فلا تاتى لوحاته دويماً مثل دوى القنابل والتفجيرات المتعددة الأسباب في

مختلف أرجاء المعمورة في يومنا هذا، بل تأتي نغمة من أوتار كمان، أو ناي أو قيثارة، هل أسعدت لحظة بأن تسمع قروياً أو راعياً ييث نايه بعضاً من أشجانه، أو أشواقه ماضياً في أمسية صيف على ضفاف النيل لتبتلعه الظلمة والمجهول، ويبقى في أذنيك وصدرك من بقايا عزفه البدائي ما يجعلك أكثر تذوقاً لأمسيات الصيف وقرمها الساطع في أديم السماء، يبعث إليك مع ضيائه الفضية الحانية أحاديث مثل تلك التي تتسلل من لوحات جوجيه الرقيقة إلى فؤادك؟

خصيصة تميز بها لوحات جوجيه وتجعلك تتساءل إزاءها كي تبلغ إلى فهم حقيقة فنه، ما اللذی عل جوجيه الذي يحيا في واحدة من أكبر عواصم الفنون في يومنا، ألا وهي باريس، لا يمضى في ركاب من راوحا يقتفون خطى الأساليب الحديثة، ويتتجون لوحات يدافعون عنها إزاء تمرد الذوق الفردى والجماهيرى «بالعصرية»؟ لماذا؟ حقاً، لماذا؟ ليس من السهل أن تأتيك الإجابة، ولكنها لا بد أن تأتيك من منطلق أن هذه «العصرية» للفنون الحديثة، تؤدي في النهاية على حساب التضحية «بالإنسانية» التي يجب أن يتصف بها الفن الحقيقي أول ما تتصف، وليس بالسهل أن يقاوم الفنان الحديث إغراء الانجراف إلى «العصرية» ولو على حساب «الإنسانية» فهو من أجل مقاومة هذا الإغراء بحاجة إلى صفات اتصف بها موقف جوجيه من «الفن» و «الحياة» معاً. وأول هذه الصفات هى التواضع والزهد والفهم وتحمل التبعة. وقد جاء فعلاً فن جوجيه متواضعاً لا يستعمل على المتفرج، ولا يشعره بالضآلة فيؤدى به إلى نوع الإحباط القائمة، وجاء فنه أيضاً متحملياً بالزهد الذى يرقى من خلاله الفنان الواعى إلى مدارج التفرد والشفافية، ومن خلال عمليات

جرينة من الحذف والإقصاء ومقاومة إغراءات المواضيع استطاع جوجيه أن يبني عالمه على مفردات محددة دون تجاوزها إلى غيرها، وأطرف ما اتسمت به تدابير الحذف عنده إبعاده للعالم العصرية التي سرعان ما يداخلها التغيير والزوال، فهو يقتصر على مقومات تكاد تضحى تقليدية، من صبايا وزهور وأماكن هي مرافق رحيل أو عودة من أسفار، وكل هذه مشاهد غمست في بوتقة رؤيته الداخلية، فبدت مشاهد ذاتية، وإن احتفظت بإيماءاتها إلى العالم الخارجي، فأين نحن في لوحات جوجيه؟ ومع من نحن؟ وفي أي زمان؟ لا إجابة محددة يمكن أن يدلى بها، فالزمان والمكان والشخصية غير حبيسة في أطرها الموضوعية، إنها مغموسة في محبرة الروح التي تفضي بالمشاهد إلى مالميس محدودًا بزمان أو مكان أو بشر، هذه لوحات جوجيه إذن، وإلى أي مدرساو مذهب تنتمي أمي إلى المدرسة الانطباعية أقرب؟ إلى تلك المدرسة التي أخذ فنانوها مثل أوجست رينوار وادجار رجاء وادفار مانيه وغيرهم على عاتقهم أن يلتزموا بالواقع أشد الالتزام فجاءت تصاويرهم رغم ذلك إلى عالم الأحلام والرؤى الذاتية أقرب؟ أمي تنتمي إلى لوحات الوحشيين ومنهم ماتيس وفلامنيك وديرين ودوفى، التي جاءت ألوانهم في لوحاتهم كى تبنى أكثر مما تحاكي، أم هي تواكب أعمال بعض من الفرسان الزرق، وبالأخص أوجست ماك؟ أم هي تمضى في ركاب ماري لورانس وتتشرب بسمات من لمسات فننا النسائي، أم هي أقرب إلى بابلو بيكاسو في مرحلتيه الزرقاء والوردية على الأخص؟ أما توغل إلى ما هو أقدم منها صاعدة إلى أعمال لواتو وفراجونار ويوسان؟ أم تشتد اقترابا من أعمال الرمزيين من أمثال أوديلون ريدون فتضحي إلى حد بعيد «رمزية»

بدورها؟ أم هي تتلاقى مع أعمال لرمبرانت وفيلاسكويز ودافينشي وجواردي وتيرنر وكورو وغيرهم ممن عبر جوجيه صراحة عن ارتباطه بهم. وما يكتنه لهم من تقدير خاص؟ أم هي تنزل لتأخذ بعضاً من معالم الأحلام التي أنت بها السريالية، وأنصارها وعلى الأخص مارك شاجال وبول ديلفو بشخصه التي تتكرر ولا تتغير مثل شخص جوجيه أيضاً؟ أم ماذا غير هذا وذاك؟ الحق يقال، إن لوحات جوجيه تعبر أعمال هؤلاء وغيرهم ولكنها تغني عن هذه أو تلك وتمضي لما هو خاص بها ومتفرد تماماً. أم هي تعبر المسافات لتأتي إلينا وتقترب من حيث لا تدرى من بعض بورتريهات الفيوم ومن أعمال لجمال محمود وغيره أيضاً؟

ماذا تريد أن تقول العيون؟

قلنا إن جوجيه استطاع في هذا الزمن الصعب أن يمضي بسفينته في خضم البحر الصاحب، ومثل الريان الماهر عرف أنه كي تمضي سفينته تشق طريقها عليه أن يتخفف من محمولات كثيرة فاستبقى لعالمه مقومات محدودة تميز بها عالمه وتفرد.

لوحات تهدف أن تبعث في نفس المتفرج راحة ودعة في هذا الزمان الصعب المرهق كما قلنا، ولكنها أيضاً ليست راحة سطحية بل هي أعمق من ذلك، فهي راحة تبعث في النهاية نوعاً من التأمل الهادئ الرصين الوديع، تضمد الجراح، فتلتئم وتمكن الكيان الإنساني بعد ذلك من أن ينبض بالحياة.

من هم نساؤه تلك، اللاتي سيواء رفلن في ثيابهن أم تحففن منها لا ينتمين إلى زمان أو مكان محدد، ويرتقن بالفن إلى مستوى من الأبدية

التي وصلت إليه من قبل نسوة بول ديلفو أيضا؟ إنها تقول لنا الكثير دون أن تنبس بينت شفة، وذلك بالأخص من نظرات عيونهن الجسور في حياء، التي تنظر إلينا دون أن ترانا، وتفرض دون صخب علينا نفوذها تاركة في أعماقنا انطباعاً لا يمحي سريعا بجسارة وحياء، ولا يتوصل إلى ذلك إلا من كان مثل جوجيه فناً قديراً، ويتأق له أن يبلغ بلوحاته أن تفرض مضامينها علينا دون أطناب. ماذا تريد أن تقوله تلك العيون؟ هذا ما علينا نحن أن نستنتجه ونتخلصه دون أن يفرض علينا الفنان إجابة محدودة بذاتها.

وجوجيه لم يتوصل على أى حال إلى التعرف على العالم الذى اختاره ليرتبط به في هذا العصر الصاخب الذى تعددت المذاهب الفنية وتوعدت إلى حد لم يسبق له مثيل، من خلال دراسة واستيعاب بقدر ما كان ذلك من خلال مذاق جذرى ليس من السهل التخلص منه أو الإعراض عنه دون التردى في الآلية والضياغ والتبعية.

صبايا جثن إلينا من زمن البكارة، يحملن إلينا شاعرية ما في هذا الكون الشرس، في أطر متعددة للزمان والمكان، تحمل في طياتها تأكيداً بأن ماهو متخيل هو بدوره حقيقى عبر الصدق الذى يختلط في لوحات جوجيه موضوعياً بكل ما هو دفء وأريج وظلال وأثير ونغم، ويؤازره شكلياً كل ما من شأنه أن يتخفف به العمل، ويعفيه من ثقل المادة، ليسمو المشهد إلى مستوى من الرهافة والأثيرة، باقتصاد في التفاصيل وذوبان الأطر الخارجية في الفضاء التشكيلى اعتماداً على معالجات ذاتية، وإن التحمت بأصول كلاسيكية، مع إعراض عن انشغالات العصرنة،

وتمسك بالمنظور والبعد الثالث، مما يكسب المشهد عمقاً يضيف على العمل مزيداً من الإيحاءات بظلال وأضواء وسماوات وبحيرات وشجر، وتتجاوز هذه مع ما ارتسم على وجوه النسوة والصبايا من عواطف وأفكار وتذكريات، ولمسات الفرشاة عريضة وعجيبة الألوان خفيفة والخط قد تحرر من كل تفاصيل تكبله والانشغال التقني الأول هو بخلق الأجواء، الأجواء التي لا تلبث أن تستغرقنا، وتنغمس فيها، وتنفض بما تنبض به من أحاسيس وأفكار، ويبهر بنا دانييل جوجيه عبر أسلوبه صاعداً بنا حقب الفن، مكتشفاً بطريقة ذاتية جوهر الرؤى القديمة الثمينة، وأطرها التي أفرغت فيها، وهو فنان أصيل لا تخدعه الصيغ وتجسسه في إسارها، يقول: إنه لا يرى حدوداً فاصلة وحاسمة بين ما هو تشخيص وما هو تجريد، وهذا فعلاً ما يعرفه الأساتذة الكبار، وهو فعلاً يمارس التجريد في ثنايا لوحاته التشخيصية ويستعين به من خلال لمسات فرشاته العريضة لإضفاء مزيد من الفراغات في لوحاته، فتتسلل منها النسمات والضياء. سئل دانييل جوجيه ذات مرة أين يجب أن يعيش فأجاب حيث تسطع الشمس وتتلألأ، وما هو يأتي إلى بلادنا، فمرحباً به في أرض الشمس التي تسطع وتتلألأ.

شباب أهدى:

وتتواكب أعمال جوجيه كثيراً مع أعمال موسيقية من صنف لوحاته، ويشير هو نفسه إلى حبه الشديد على الأخص لموتسارت، ويعرج على الألوان فيقرر أن ما من لون بذاته يمكن أن يحقق هدفاً تشكيمياً وحده، بل لابد أن يدخل في حوارات مع ألوان أخرى يتناغم معها، وهو

ما يفعله في لوحاته فتأتى التناغمات اللونية عميقة وجذرية في أعماله وتعمل في اللوحة ككل كما تعمل في كل جزئية من جزئياتها، ومن الانطباعات التي ينجح أسلوب جوجيه في تحقيقها تلك الأثيرية «الأجوائية» والإشعار بأنك لسبت إزاء مجرد مشهد داخل إطار محدود، بل إن إطار المشهد يتسع كثيراً فيصل المشهد إلى درجة من الانفتاح والرحابة والتجرد عن التحديد، حتى لنكاد نعتقد أن تلك النسمات التي تهتز لها أطراف الغلالات الرقيقة إنما ترد من خارج إطار اللوحة التي تشغلها تلك الصبايا، وقد نجح جوجيه في تحقيق ذلك في لوحاته الزيتية المنفذة على ورق بما يضيف عليها طابع لوحات الاكواريل، ويميل الفنان إلى وضع ألوان داكنة يدفع في ثناياها كثيراً من الضوء فتبدو مثل الحلي المتلألئ المصقول بلمساته الرشيقة اللدنة، والتي تتحاشى الخطوط المستقيمة والزوايا الحادة، والميل أكبر وأوضح إلى الخطوط الانسيابية العضوية التي لا تحدها في تدفقها الحيوى في أرجاء اللوحة حدود ألا تتحاشى الافراط المخل بوقار العمل، ذلك الوقار الذي لا تفقده في أى عمل من أعمال جوجيه أيا كان موضوعه، وأيا كانت معالجته الشجية له. وتتمتع أعمال جوجيه بخصيصة من التوازن الذي يضيف عليها مسحة كلاسيكية رغم عصريتها المؤكدة، ولكنها عصرية على أى حال ذاتية مستمدة من اقتناع الفنان بضرورة تحاشي ما يفعله المحدثون المعاصرون له.

والصبايا والزهور والشجر والنياب والماء بحرا كان أم بحيرة عناصر تتكامل في أعمال جوجيه، ولكن أئمن ما تنقله إلينا أعمال جوجيه هو ذلك الانطباع بالشباب الأبدى الذي لا يلحقه ذبول أو زوال المرسم

بالأخص على قسمات الصبايا اللاتي يطالعتك في لوحاته.

وقد طرق جوجيه عديداً من المرات موضوع المغنى الجوال وإذا كان هذا المغنى بالإضافة إلى زميله مهرج السيرك قد لقيا لدى المصور جورج روهو معالجات أضفت عليهما قسطاً من الحزن، إلا أن جوجيه قد عنى في لوحاته للمغنى الجوال أن يطرد عنها مسحة الحزن هذه رغم النظرات الساهمة والعيون المفعمة بشجن دفين يصل الأمر إلى حد الألم. وتروى لوحاته التي من هذا القبيل حكايات غرام، وأمانى في لقاء وحسرة على فراق في زمان انقضى، وزمان منتظر. ثمة أمل إذن يحدثنا عنه جوجيه بلغته التشكيلية ورواء الخاصة العذبة.

ويتمتع جوجيه ولاشك بموهبة الملون الممتاز، سواء استخدم ألوان الزيت أو الجواش، كما يتمتع باقتدار في الرسم، ويعرفه تامة لما يجب أن يفعله كي يشيد لوحة موفقة، مع روابط قوية بأسانذة التصوير القدامى، وهو لا يبدو في فنه منشغلاً بالرغبة في حل مشكلة تَوَرَّقَ باله، أو في تشييد عالم جديد غير العالم الذي ينتمى إليه، على أنه أيضاً يبدو مشدوداً إلى شخصيات ليست من لحم ودم بقدر ما هي أثرية قدت من أشعة القمر، فهدت أطيافاً تستحم في أصبحة وادعة ممتدة لا يعكر صفوها شيء. وعالمه إلى عالم الأحلام أقرب، ويعطى إحساساً قوياً بالضوء والمساحة، وحب الحياة، والحركة، أنه فنان استقل بفنه ونفسه ولم يخضع لجماعة، أو ينضوى تحت لوائها، وأدار ظهره عن هتافات الفن الحديث وآخر صيحاته، واكتفى بأن يغمس فرشاته وأقلامه في الشعر والحقيقة.

حفيدات فينوس

انصعن لطبيعتهن النسائية:

من الفنانات القبرصيات من انصعن لطبيعتهن النسائية، فجاءت لوحاتهن فياضة بالعاطفة والرقّة، وفي مقدمة هؤلاء الفنانات سولا ليبسو - يانجو المولودة عام ١٩٥٢ في مورفو بقرص، وقد سافرت إلى فرنسا بعد إتمامها لدراساتها الثانوية، حيث درست الفنون الجميلة في تولوز ما بين عامي ١٩٧٠ و ١٩٧٤، وقد تفوقت في الرسم والتألف اللوني، وقد تجلّى ذلك في أعمالها كما في لوحاتها « الصلاة » عام ١٩٧٧، وتلعب الخطوط الانسيابية ونصف الدائرية دوراً ملحوظاً في أعمالها، إذ تبتعد قدر الإمكان عن الزوايا الحادة والخطوط المستقيمة، وهي في ذلك تختلف عن زميلتها فيرا خادزيذا التي تسود لديها الهندسيات والمعادلات الرياضية، أما عند سولا ليبسو - يانجو فليونة الخط وتموجه يلعبان الدور الأساسى في التكوين وفي تحقيق التأثير الجمالى المطلوب لدى المتفرج، وإذا تقرب ألوانها الفاترة إلى حد ما من ألوان مواطنتها ريا أثناسيادو إلا أن مذاق الألوان عند كل منها يختلف عن مذاقه عند الأخرى، وإذا كانت ريا تصعد بنا إلى مدارج روحانية بعيدة، وتمضي بنا

متجاوزة بوابات الأرض إلى العالم الآخر، عالم المثل الأفلاطوني، تُبقي سولا علينا مرتبطين بحسية الحياة المعاشة، ويتحقق فينا ذلك أمام لوحتها «ذكريات» عام ١٩٨١، و«طبيعة صامتة» عام ١٩٨٢، وفي اللوحة الأولى تصور لنا سولا امرأة شابة ينبض كل جزء من جسدها بالحياة، وقد غرقت في ذكريات تترك لنا الفنانة أن يتخيلها كل منا بحسب هواه، فنعيش اللوحة ولا نكتفى بمعاينتها فحسب، أما في اللوحة الثانية، فتقدم لنا سولا مائدة حافلة بأطايب الفاكهة من عنب وكشمري وتفاح، متناثرة ومرتبة على غطاء من الحرير الأبيض الرقيق.

وقد اشتركت سولا لبيسو - يانجو منذ عام ١٩٧٥ في العديد من المعارض الجماعية، كما اشتركت في معرض دولي أقيم عام ١٩٨١ في مونت كارلو، وفي العام ذاته قدمت بعض أعمالها في العاصمة اليابانية. على أن أكثر فنانات قبرص امتلاءً بالحس النسائي هي الرسامة المخزاف هيليفي لامبرو المولودة عام ١٩٤٩ والتي بعد أن أكملت دراستها الثانوية في قبرص سافرت إلى جلاسجو حيث درست أصول الرسم والمخزف. وعادت تدرس الفن بمدارس جزيرتها منذ عام ١٩٧١، وتشرف على بعض مراكز الحرف البيئية، على أنها أبدعت على الأخص في مجال تصوير كتب الأطفال، حيث تمكنت في كتاب «حكايات الآلهة» أن تبدي صفحات التحمت فيه الكتابة بالرسم التحامًا حقق الوحدة المفقدة كثيرًا في رسوم الكتب.

وتتبع رسوم هيلين لامبرو عن يناييع شرقية متدفقة بأعماقها، وتتلاقى أشكال الطير والزهر والبشر في إبداعاتها على نحو غنائي يثير في الناظرين متعة وفي القلب بهجة.

فإذا التقينا بأعمال ماريا تورو المولودة عام ١٩٤٣ في أموخستو توهجت الألوان في هذا العالم النسائي المغلق على نفسه، وقد أُقْصِيَ خط الأفق تماماً من الرؤى الفارقة في اللون الأحمر المتوقد (الذى استخدم في إشعاله الزيت والباستيل وخامات أخرى مختلفة) وانحصرت جمرات الألوان في حيز ضيق شديد الاقتراب من المتفرج، حتى ليكاد يشعر بزفرات كائنات ذلك الوجود الحميم تلفح وجهه، ونبضها يصم أذنيه وإن كانت تلك الكائنات لم يبق منها في ذلك الأتون سوى أشلاء أو بقايا تحكى من أقيبتها المتأججة بنيران عواطفها وغرائزها حكايات هي في الغالب منقضية.

وهذه الإضاءة التي لا تير بقدر ما تحرق، والتي تذكرنا إلى حد بعيد بإضاءات فانتين لاتور الحارقة، يمضى عالم ماريا تورو إلى طرف النقيض من عالم فنانة مثل ريا أثناسيادو، من منتهى البارد إلى منتهى الساخن، عبر ألوان لا تعبر عن نبضات عقل أو قلب بقدر ما تعبر عن فوران جسد، وقد تفردت ماريا تورو بعالمها هذا واستغنت فيه عن الخط، انسيابيا كان أو هندسيا، لتقيم عالمها أساساً على دلق اللون الأحمر من أتون مستعر على أرضية تصطبغ به كلها، وتبدو عليها الأشكال مقطعة، كأنها جمرات متقدة في ذلك المجيم اللوني.

وقد درست ماريا تورو الرسم والتصوير والحفر في لندن وإيطاليا، وعرضت منذ عام ١٩٦٣ في بلدان أوروبية وأمريكية عديدة.

وتظل الألوان جذابة، ومتنوعة في العالم النسائي لكل من الفنانتين نيكى مارانجو (المولودة عام ١٩٤٨) وديسبو كييريانو - سيرغيو.

أما نيكي مارانجو، فهي تلتقط جزئيات من العالم المحيط بها، مثل مقعد أو أريكة أو قفص عصفور أو بساط أو غطاء سرير أو مجموعة من الآنية، ثم ترسمها وتلونها بألوان ذاتية حقاً، ليس فيها ذلك التوقد الذى نجده عند ماريا تورو، فألوانها لا تحرق بل توقظ فى كوامن الشعور أحاسيس قد تعجز عن إيقاظها من لم تكن قد منحت موهبة الشعر مثل نيكي مارانجو.

وتزداد الألوان اشتعلاً عند ديسو كييريانو - سيرغيو المولودة عام ١٩٤٩ بل وتتحرر من إطار الأشكال المرئية كما عند نيكي مارانجو، لكن هذه الألوان لا ترقى فى توهجها إلى ألوان ماريا تورو.

وتميل ديسو فى لوحاتها إلى موضوعات رمزية ومجردة، تسترد فيها فرشاتها حرية انطلاقها، ولعل فى ممارسة ديسو لفنون العمارة والحزف والحفر بالإضافة إلى التصوير ما أثر على إبداعاتها، فتنبسط الألوان فى لوحاتها على مساحات، محددة بخطوط محسوبة حتى لو جاءت متعرجة، وتتصارع فى انسجام إملاءات الفكر والعاطفة لتكون التشكيل المرجو.

النظرة الشاعرة. الإنسانية:

ولا يصعب على الفنانة هيلنى ميتزى المولودة فى لارناكا عام ١٩٣٠، والى درست التصوير فى أكاديمية فينا للفنون الجميلة حيث حصلت منها على شهادتها العالية عام ١٩٥٨ - لا يصعب على هيلنى ميتزى أن تتوصل إلى الاستحواذ على اللفظة الإنسانية، وبالأخص تلك النظرة التسانية الموحية فى وجوه أشخاصها، وذلك من خلال تمكثها من الرسم

الذى يتميز فى أعمالها بالدقة والرقّة معاً، وإذ تتجلى غنائيتها فى لوحاتها عن الزهور والفاكهة، تتجلى قدرتها على سبر الأغوار النفسية فى بورتريهاتها، التى تدعو المتفرج إلى حوار لا ينضب معينه سريعاً، ولعل وجوه تلك الأرملة وابنيها الصغيرين تقول للمتفرج الكثير عن الزوج والأب الغالى الذى ضاع. أما لوحة الفنانة لنفسها وترجع إلى عام ١٩٥٨ فإنها ترنيمة عذبة للصبا والجمال والأحلام.

وبكثير من الرقة والرهافة أيضاً تتناول المصورة تاسولاً مافريللى المولودة عام ١٩٥٤ موضوعاتها المستقاة عادة من النظرة البسيطة ولكنها على أى حال نظرة شاعرة إلى أماكن الحياة اليومية، ففى المقاهى والمطاعم والمنتديات تجد تاسولاً ضالتها من التكوينات التى تنقلها إلى لوحاتها بكل التواضع الذى يشعر به الفنان المخلص أمام ما تقع عليه عيناه، وعينا تاسولاً، حفظها الله، عينان عاشقتان للطبيعة، تشبعنا بالدرس الذى أوردته «الانطباعية» لتنتشل البشر من دواكن الألوان وقواطمها باعثة فى النفس البهجة، وهذه البهجة تنجح تاسولاً فى تحقيقها من خلال ألوان البستيل والألوان المائية التى تستعملها عادة فى لوحاتها، وتستخدم الفنانة الخط برهافة واحترام لا يقل عما توليه للألوان أيضاً، وخطوطها غير متمزعة، مذابة فى إحساس بالعلاقة الودود بين الخط واللون، كوسيلتين تتعاونان فى بناء التكوين، فلا الخط يخنق اللون ويحبسه فى قبضة أسرة، ولا اللون يضحى حواذياً، وينكر على الخط دوره، فينسب فى أرجاء اللوحة بحرية وطلاقة، ليضيف الإيقاع النغمى الذى تشاركه فيه الألوان أيضاً، وعلى الرغم من أن كل شىء محسوب فى لوحات تاسولاً مافريللى بدقة صانع يعرف أصول صنعه إلا أن تلك

الحساسية سرعان ما تذوب وتلاشى، فلا يتبين المتفرج أمامه سوى تكوين متوازن جميل، بل وأيضاً ما هو أبعد من التكوين، وأقصد بذلك نقل الانطباعات والإحساس بالأجواء.

وقد تعلمت تاسولا أصول ذلك كله أثناء دراستها بجامعة باريس، في الفترة من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٥ حيث حصلت على شهادة الليسانس في الفنون التشكيلية.

وعلى ذات درب تاسولا مافريللى، تمضى هيلينا سولومو - بالاوندا المولودة عام ١٩٥٣ والتي درست التصوير بالمراسلة من أثنينا في الفترة من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٤ وهى بدورها تنتقى للوحاتها الزيتية مشاهد من الحياة اليومية، لتؤديها بطريقة واقعية، تتوفر فيها الدقة فى الأداء، وتتأسق التلوين، وتفضى تلك الرقة والرهافة السائدة فى ألوانها الطبيعية المصفاة إلى إضفاء جو من الألفة والسكينة على لوحاتها، تجعلها بهجة للعين، وإلى القلب حبيبة.

وفى لوحتها «عند باب الغرفة» المصورة بالزيت عام ١٩٨١ نجحت الفنانة بلا افتعال أو صخب أن تعقد علاقة تضاد حيوى بين الشيخوخة، والمحاط الذى انهدم عنه الطلاء بداخل الغرفة، وبين الربيع المتفجر بالضياء والحيوية فى الحديقة الياضية من الباب الذى انفتحت إحدى ضلفتيه، ساعماً لشعاع الشمس أن يتسلل إلى الغرفة ليبدد حيثاً حل بعض ظلال الداخل، وربما أيضاً ظلال الشيخوخة، والذى نريد أن نقوله فى هذا المقام أن الفنان المبدع يستطيع حتى من خلال الالتزام الصادق بالواقع أن يرقى عمله الفنى إلى مستوى أعلى من مجرد الواقع الذى قد

لا يقول شيئاً بين يدي فنان غير مبدع. إن الصديق ليس بعييب، إنه أولى درجات الإبداع الفني، وهذا ما تؤكد لوحات مثل لوحات كل من هيلينا سولومو - بالاوندا وتاسولا ماقريلي.

وتتقلنا العجوز الجالسة بجوار باب الغرفة المطل على الحديقة في لوحة هيليا سولومو بالايوندا إلى عجوز آخر أدى بأسلوب مختلف، ولكنه يعطينا الفرصة لتأملات عديدة بدوره، إنه العجوز في لوحة «أبي» للمصورة ذورا أورفانو - فارماكا المولودة عام ١٩٣٧ وزوجة النحات القبرصي أندريا فارماكا، هذه اللوحة التي أدت بألوان منطقتي، ترينا العجوز وقد خيمت من حوله العزلة، واختفت معالم الأشياء لتزحف عليها ظلال بنفسجية وزرقاء وخضراء داكنة، ونشعر بالعجوز قد انعزل عن العالم كله، وسيطر عليه إحساس بحصار، لا يترك شيئاً أمامه ولا شيئاً خلفه، فهو كائن مغروس في أرض العزلة، غارق في ذكريات لا يفصح لنا على أي حال عن أي شيء منها.

وتتجه ذورا أورفانو - فارماكا، التي درست الفن في لندن ما بين عامي ١٩٥٨ و ١٩٦٢ وحصلت من أكاديمية سان مارتين شهادة التخصص في التصميم، تتجه في معالجة الطبيعة إلى إذابتها في ألوان منطقتي، فلا تبين معالمها، إلا كما لو كانت في النفس منطبعة، ومن ثم لا تبدو كحقيقة ملموسة، بل كمجرد تذكارات بعيدة تبرز من أغوار سحيفة.

وميزيد من «التعبيرية» تصور الطبيعة كل من أنا روسي (المولودة في نيقوسيا عام ١٩٤٢) وهيلني خادزيورغيو (المولودة في أموخوستو عام ١٩٤٩) وعلى الرغم من تعبيرية كل من هاتين الفنانتين في

مواجهتهما للطبيعة وترجمتها إلى لوحاتها، فإن ألوانها لازالت تحمل نبضة من الحلاوة النسائية.

وقد درست الأولى الفن في لندن بين عامي ١٩٥٩ و ١٩٦١ واشتركت في بينالي الإسكندرية عام ١٩٦٨ وترينالى الهند في العام ذاته، أما الثانية فقد درست التصوير في أثينا بين عامي ٦٨ و ١٩٧٤ كما عنيت بالحزف وبالموسيقى، وهى تكتب الشعر تحت اسم مستعار أيضاً.

الاستمتاع بما هو محبوب ومتاح :

وبحسب نسائي على غاية من الرهافة ترسم الفنانة خريستالا ذيميتريو المولودة عام ١٩١٩، والتي استهوتها الطبيعة في بلادها من جبل وبحر وقرى وموانٍ وقوارب رجراجة وألوان متناثرة في أحضان الشجر.

وخريستالا فنانة بدائية، شرعت ترسم من سنوات عمرها الباكرة، وقد غمست فرشاتها في حياة الخلاء، وعلى الأخص في خضرة الجبل وزرقة الماء في قريتها كيثريا، وتتم أعمالها عن حب شديد لمظاهر الحياة التي امتلأ بها وجدانها وناظرها، وتعانقت الطبيعة في لوحاتها بذاتيتها المبدعة، وجاءت أعمالها ودوداً لا تثير قلقاً في البال أو رهبة في النفس، ولا تدعوك إلى الإعراض عما حولك، وإغماض الجفنين لترحل في رحلة بعيدة محفوفة بالأخطار والهواجس. إنها تتغنى فحسب بالحياة، وترضى بها، وتدعوك إلى الاستمتاع بما هو متاح لك ومحَبَّب، وبإله من ثراء ذلك المتاح لك بحسب ما تصوره لك خريستالا، الكائنات في لوحاتها تطل عليك في وداعة، وتهمس لك بأغاني الطير على الأغصان، والأكواخ في حضن الجبل، والموج عند الشطآن الساحلية، تقول لك الخطوط والألوان: أنت

أيضاً تستطيع أن ترسم، لو كنت مثلي مفعماً بحب الطبيعة متنبهاً !
وإذا قارنا فن خريستالا بفن ريا أناثاسيادو، فسوف نجد أنه إذا
كانت الثانية تصور لك ما بعد الواقع، فإن الأولى تقع بالواقع، ومن ثم
جاءت طموحات ريا وانشغالاتها مختلفة شكلاً وموضوعاً عن طموحات
خريستالا وانشغالاتها، وجاءت بالتالي أغنيات ريا مختلفة عن أغنيات
خريستالا، ولكن الغناء الأصيل غناء، وإن اختلف المغنون، والفن فن
وإن اختلف الفنانون، وكل من خريستالا وريا قادرة أن تشجى بغنائها.
وقد انشغلت خريستالا أيضاً بالخزف والحفر والديكور، وحصلت عام
١٩٧١ على الجائزة الأولى في مسابقة التصوير والديكور المعقودة في
كارلسبرج كما منحتها جمعية الأدباء يونانيين شهادة تقدير عام ١٩٧٧،
واشتركت في عديد من المعارض الجماعية في قبرص وخارجها، مثل
معرض براتسلافا عام ١٩٧٣ ومعرض هامبرج عام ١٩٧٤ ومعرض
بارشلونة عام ١٩٧٦:

فإذا انتقلنا إلى أعمال المصورة هيليفي موروذي - ميل المولودة عام
١٩٥٣، والتي درست الفنون في الولايات المتحدة وحصلت على درجة
الدكتوراه في التربية الفنية عام ١٩٧٥ من جامعة ماسشوستس، فإننا
نجدنا أمام فنانة قوية التعبير تعالج بعزم الرجال موضوعات نسائية،
ولا تهاب المساحات ولا تدفق الألوان، فتضع وفرة من الألوان على
لوحات فسيحة، وتصور فيها على الأخص مشاهد من حياة المرأة
القبرصية، وترجم رؤيتها لها في أجسام صريحة، وتجمعات تتنوع بين
لحظات العمل (كما في لوحتها «عند حنفية المياه» عام ١٩٧٨)، ولحظات
الفراغ (كما في لوحتها «ثرثرة» عام ١٩٧٩)، حيث جلس عدد من

القرويات يحترسن القهوة، ويتبادلن أطراف الحديث وكما في لوحاتها الأخرى بذات العنوان (عام ١٩٧٨) حيث وقفت النساء عند عتبات البيوت يتداولن في أمر أو يتناقلن خبراً. وتعنى هيليني مورودى برباط الأمومة المقدس، فتصور أمهات قبرصيات سامقات يحملن على أذرعهن الوطيدة أولادهن في حنان واعتزاز، ولا شك أن الفنانة قد تمكنت من خلالها وألوانها المتميزة أن تحقق أسلوباً خاصاً بها لا تخطئه العين، ورغم مظهره الخشن ومعادلاته التشكيلية المحسوبة فلا زال الحس الأثنى ينبئ في لوحاتها عن المرأة القبرصية.

من دفء الأجسام إلى عوالم الأحلام:

على أنه مهما قلنا عن قوة التعبير وضخامة الأجسام عند هيليني مورودى فإن بوليكيكسنى باندبلى المولودة عام ١٩٥٠، والتي درست التصوير في جامعة أيكس آن بروفينس الفرنسية بين عامي ١٩٦٩ و١٩٧٢، تميل بدورها إلى الأجسام الجرمية القوية، كما في لوحاتها عن «العناق» ولكن ألوانها تميل إلى الانطفاء والقمامة، فتغلب عليها البنيات والرماديات والأخضر الداكن، كما يقل الهواء في أعمالها، وتكتم الأنفاس كثيراً على خلاف أعمال هيليني مورودى، التي رغم ازدحامها بالأشخاص الجرمية والأشكال الإنسانية الصريحة المتناسكة المتراسة إلا أن النسمات لا تزال تهب في ثنايا تلك الأعمال وربما كان ذلك بسبب درجاتها اللونية الأقل قتامة من تلك التي تلجأ إليها بوليكيكسنى، وربما أيضاً لأن بوليكيكسنى تميل إلى المناظر الداخلية المحصورة بين جدران الغرف وفي الأركان الضيقة.

أما ريا أثاناسيادو فقد ولدت في نيقوسيا عام ١٩٤٦ ودرست الفنون بلندن عامي ٦٤ و ١٩٦٥ ثم بليفربول من عام ١٩٦٥ إلى عام ١٩٦٩، حيث حصلت على شهادتها العالية في الفن والتصميم، وعندما عادت إلى وطنها قبرص عملت منذ عام ١٩٦٩ بالتدريس في مدارسها.

وقد قدمت باكورة أعمالها عام ١٩٦٣ وكانت لا تزال طالبة، واشتركت بها في معرض قبرص العام، وقد توالى عروضها منذ ذلك الحين في معارض جماعية وفردية محلية وخارجية، ولازال الجمهور المصرى يذكر أعمالها التي اشتركت بها في بينالى الإسكندرية العاشر عام ١٩٧٤، كما اشتركت بنجاح في بينالى باريس عام ١٩٨٠ ومعرض البلدان الاشتراكية عام ١٩٨١، ويغلب على لوحاتها الألوان الباردة التي تبرز منها على الأخص البنفسجيات والرماديات والورديات البواهة التي تكاد تقترب كثيراً من عوالم الأحلام، حيث تغلف جريان الحياة ضبابية تجردها من دفء التفاصيل المتتابعة في منطقية أرضية، وتعتمد ريا أثانا سيادو إلى تجميع شذرات من رؤى يومية تومئ ولا تحكى، وقد توصلت الفنانة بذلك إلى مستوى ذاتي بحث من السريالية والرمزية، تستهدف الاستحواذ على تجارب روحية متعددة للواقع ونابعة من منابع أثرية شديدة الخصوصية، لا تعتمد إلى التسجيل بل إلى الإيحاء بما هو متجاوز لقدرات العقل النفعي المحدود، وكأن الفنانة تريد أن تستخدم التجربة الفنية إلى ما يعتبر «قفزة» ترتفع بها الحياة الإنسانية، مثل راقصة باليه رشيقة، من على الأرض، وتكاد تلمس أناملها قرص القمر الفضى الذي لازال رغم ذلك عاليًا بعيدًا في السماء اللازوردية ولكنها مجرد قفزة، مجرد توقى إلى أن يؤدي الفن ما لم يؤده العلم من قبل، قفزة ليست على كل حال علمية، بل هى

تحرر من قيود المجاذبية، وانطلاق إلى أعلى، وإذا نسرد هذه الكلمات فإننا نسردها كانهطباع ولدتها في الوجدان لوحة ريا أثانا سيادو، التي صورتها عام ١٩٨١ بعنوان، «قفزة» ولعلها أيضًا «قفزة» عبر «أسوار» نحس بوجودها دون أن نراها في لوحاتها بذات الاسم عام ١٩٧٤، وترقى ريا أثاناسيادو إلى مستوى إنساني عالمي رفيع بلوحاتها «تطور» التي تنتمي إلى ذات المرحلة، التي تنتمي إليها لوحاتها «قفزة» فقد صورتها بدورها عام ١٩٨١ وبذات الألوان الأثيرية الباردة والخطوط الانسيابية القليلة نسبيًا، وتقودنا الفنانة عبر بحر وصخر وساء شقت فيها نافذة، إلى رؤيا شاعرية على غاية من الرهافة، ونجحت الفنانة بفضل ملكتها اللونية المتفردة إلى أن تسمو بنا في أجواء الروح والبعث والعالم الآخر، وأودعت ربما لوحاتها ما هو من صفات الفنان المبدع حقًا. ألا وهو المضمون الكبير بلا حذق أو افتعال، إن فن ريا أثاناسيادو يومئ ولا يحكى، ينبئ ولا يسرد، ومن خلال بساطة وتواضع مقتدر تحقق الفنانة في نفس المتذوق تأثيرًا قد يعجز عن تحقيقه من كان ذا صنعة وبلا موهبة.

وتقرب من ريا أثانا سيادو زميلتها اندرولا انجليدو اندونيادو التي تنساب في لوحاتها الصخور والأشكال الإنسانية، مذاقة في ألوان الغروب، كما تنساب دفقات المياه.

وقد ولدت اندرولا في نيقوسيا عام ١٩٤٧، ودرست الفن في لندن مع التخصص في التصوير في الفترة من عام ١٩٦٦ إلى عام ١٩٧٠، وعندما عادت إلى وطنها اشتغلت بالتدريس وواصلت دراستها العالية في التربية الفنية بجامعة لندن عامي ٨٠ و ١٩٨١ وحصلت منها على «دبلوم التربية الفنية».

اما ريا كوميزو ايريل فقد ولدت في نيقوسيا عام ١٩٤٨، وبعد إتمام دراستها الثانوية بجزيرتها سافرت عام ١٩٧٠ إلى جنيف، ثم أثينا حيث درست بهاتين العاصمتين الأوروبيتين أصول الفن والديكور المسرحي، وعادت إلى قبرص عام ١٩٧٤ وعرفت ريا كوميزو أيضاً بأعمالها الأدبية، إذ اشتغلت إلى جوار الفن بالشعر والقصة والمسرح، وقد أصدرت عام ١٩٧١ ديوانها الأول بعنوان «عابرو سبيل» الذي حصل على جائزة وزارة التعليم القبرصية كنموذج طيب للأدب الحديث. وأضافت الفنانة الشاعرة إلى انشغالاتها أيضا فن الأيقونة الذي مارسه منذ عام ١٩٨٠.

وقد اشتركت ريا كوميزو في العديد من المعارض الجماعية في قبرص، ومارست التصوير بحس شاعرة، واستفادت بالتجارب السيريلية، وانشغلت بالحضور الإنساني على الأخص وأثبتت أنها ملونة بمتازة تغمس، فرشاتها في الأحلام ورؤى العقل الباطن والأساطير وتحقق إبداعات تتصف بالحيوية والابتكار.

وعلى خلاف ريا أنا سياتو وانزرولا تنجه فيرا خادزيذا غافر يليذو المولودة عام ١٩٣٦ نحو الاشياء والمادة، وتركن إلى الأشكال الهندسية والمخطوط الحادة ولكنها تنجح مثلها في التوصل بلوحاتها إلى الإيحاء بعوالم حاملة تسودها ضياء ناصعة وضاءة، وتغيم عليها العزلة والخواء من البشر وربما أوصلت بعض لوحاتها إلى الإيحاء بأنها إنما تنقل مشاهد من أكوان أخرى، أو ربما هي مشاهد من كرتنا الأرضية، ولكن في أزمان مستقبلية غير أزماننا الحاضرة، وتتصف المناظر برحابة وانفتاح على أمكنة مترامية الأطراف، خلت كثيراً من موجودات الطبيعة كالشجر والزرع، وحلت

مجلها موجودات من صنع البشر كأعمدة لا نعرف ماذا تحمل، وأفنية
مستوية، وكتل أسمنتية مكعبة غير واضح الغرض الذي وظفت من أجله،
وأبواب تفتح على رقع من الأرض منبسطة، هي إلى رقع الشطرنج أقرب
وأفاق تربض من فوقها سماءات كابية، تخضبها أحيانا ومضات من وهج
يومي إلى تفجيرات بعيدة غامضة، وتجتثم في حجرها أجرام ثقيلة قرمزية،
وتبقرها عمائر شاهقة لا أثر في واجهاتها لنوافذ أو أبواب، وعلى المناضد
المستديرة قوارير وزجاجات فارغة، فإذا بدت في خلفيات المناظر جبال،
فهى أسوأ ما في المشهد .

ومع ذلك كله، فإن القوة الإيحائية للوحات فيرا لا يستهان بها رغم
كل الصرامة والحواء الذى تحتويه عمداً.

وربما كانت دراسة فيرا خادزيذا - غافير يليذولفن الديكور بإنجلترا
في الأعوام من ١٩٥٥ إلى ١٩٥٩ قد تركت على لوحاتها بصماتها التي
لا تنكر، وذلك رغم أن فيرا لم تعمل بالديكور بعد عودتها بل انضمت إلى
هيئات التدريس بمدارس جزيرتها، واشتركت في العديد من معارض الفن
المحلية والدولية كمصورة، ومنها بينالى باريس عام ١٩٦٧ وترينالى
نيودلهى عام ١٩٦٨ وبينالى سان باولو عام ١٩٦٩.

ويقول أستاذ الفن بجامعة تيسالونيك باليونان خريسانثوس
خريستو: إن فيرا تحتفظ في تصاويرها بشيء قل أو كثر من الانطباعية
والتعبيرية مفرغة في أشكال هندسية هي من بقايا التجريدية، على أن
الفنانة لا تألو جهداً في استخدام هذه العناصر لا بتداع أعمال أصيلة
مبتكرة تحمل بصماتها الشخصية.

مواجهة مختلفة للطبيعة:

فإذا انتقلنا إلى هيلينى خاريكليدو المولودة عام ١٩٢٦، والمتوفاة عام ١٩٧٨ فإننا نجد مواجهة مختلفة للطبيعة، تحاول فيها الفنانة أن تحيل المشهد إلى مساحات هندسية مقصية عنها التفاصيل التى تضعف من قيمتها المجردة. ثم تبسط على تلك المساحات ألوانا تتم عن شغف بالتلوين وبالتأليف اللونى من ناحية، وعن سعى للعثور على فضائل الألوان الصريحة المعبرة عن ذاتها من ناحية أخرى، وهكذا استحالَت الطبيعة إلى صروح وكتل فى لوحات هيلينى خاريكليدو التى درست الفن بأثينا بين عامى ١٩٤٦ و ١٩٥١ ثم يانجلترا عامى ٧٠ و ١٩٧١ حيث تخصصت فى التربية الفنية، وقد راودها طوال حياتها كما بدا فى معرضها الشامل الذى أشرف الناقد تليماخوس كانتيس على إقامته عام ١٩٨٠ والانشغال بتحليل الأشكال والألوان فى الطبيعة. وتحويلها إلى تآليف ذاتية بحتة فى لوحاتها، تستمد جذورها من الطبيعة، ولكن ينتهى بها الحال فى العمل الفنى إلى لفة حوار مستقل يروى العطش إلى الاستحواذ على الأشكال الطبيعية وتخفيضها إلى مجرد أشكال هندسية مثل المكعب والمخروط والأسطوانة والكرة، وهو ذلك الانشغال الذى اکتوى بناره من قبل بول سيزان فى أعقاب الانطباعية.

وفى ذات الدرب التجريدى التجريبي تمضى كيتى فاسيليادى - ستيفانينى المولودة عام ١٩٢٥ بليبيا سول زوجة المصور الأديب تاسو ستيفانينى، التى درست الفن بين عامى ١٩٤٨ و ١٩٥٥ فى أثينا ثم فى لندن بين عامى ١٩٥٦ - ١٩٦٠، وقد اشتركت عام ١٩٦٣ فى بينالى

الإسكندرية. ثم في بينالى سان باولو عام ١٩٧١.

ونمضى كيقى فاسلياذى فى طريق النظره التجريدية المعمارية للطبيعة،
وتحاول من خلال مساحات مستطيلة متفاوتة على الأخص ملونة بألوان
صريحة متراكبة أن تقود الذوق العصرى إلى مجالات أرحب للإدراك
والتعبير، وقد تجل ذلك على الأخص من خلال سلسلة من أعمالها تحت
عنوان «أعماق» حاولت فيها إجراء التآلف بين العضوى والهندسى فى
الحيز الحركى للوجود.

القوافل

مع هؤلاء العشاق اجتمعنا، هذه المرة في الواحة.
وربما هناك نلتقى غداً مع غيرهم، في رحلات أخرى مقبلة، هرباً من
جذب الصحراء اليومية المحيطة بنا، ومن هجيرها نتقى.
ولكن المدير بالذكر أننى أرشدتك، يا قارئى، اليوم إلى واحى، كى
تلوذ بها، وتختفى.

عرفتك بمكانها، ولن تجد بعد ذلك صحراء الحياة بالخواء الذى كانت
عليه، من قبل أن تعثر، وأعثر أنا، على واحة الألوان والظلال، ومن نبعها
ارتويناء، وفي ظلها حططنا الرحال، واسترحنا من وعثاء السفر.



إنما الفن واحة، ينعم بها على المختارين من العباد، أصفياء القلوب،
الذين أزيل عن عيونهم القذى، وانزاحت عن بصائرهم الغشاوات، التى
أسدلتها عواصف الرمال المحاصرة للقوافل التى تمضى عبر القفار تشق
طريقها تنوء بأحمال الحياة، وهومها.

تنفسنا الصعداء وألقينا الأحمال عن كواهلنا هنيهة، وهانحن نعود
تتياً من جديد لاستقبال الأعباء والمستوليات.

سوف تسألني « أين تقع على وجه التحديد واحتنا؟ وكيف السبيل إليها؟ »

وأقول لك: « إنها أقرب إليك من جبل الوريد، يا صاحبي، والصوّ بك من جلدك، يا قارئى. »

إنها تحت جفنيك، اغمضها، تنوف تلوح لك ظلال نخيلها، وتهب إليك نسيماتها، وتسمع أغاريد الغدران واليتاييع.

حذار فحسب من السراب، فهو أيضا براق وجذاب مثل واحق ولكن الفرق كبير بين الزيف والحقيقة.

وإذا زلزلتك الحياة يوماً بهريق ثرائها، وبهرج محافلها، وباطل أمجادها، فاذكر قصيدة صغيرة لواحد ممن عرفوا جنة العشاق قبلنا يقول فيها: « النخلة الوحيدة التي تلقى ظلها على بحور الرمال الضاربة في الصحراء، هي لى - كلها لى ! »

ظلها الذى إما أن يطول ممتدا إلى الغرب عندما تولد الشمس في فرح، وإما أن يستدير من حولها عندما تتبوأ الشمس عرشها مطمئنة وسط السماء، وإما أن ينبسّط نحو الشرق ساعة أن تموت الشمس في حزن - ظلها لى . كله لى.

ثمها ينضج لى، لى وحدى.

كم يشقى قصور الكلمات عن أن أقول شيئاً أكثر مما تقوله مجرد هذه العبارة: « السعادة صغيرة، لكنها كلها لى. »



وفى الختام، وقد تأهبنا للانصراف، ومضينا شرقاً وغرباً نتفرق، لا تقل
وداعاً، بل قل إلى لقاء، يا واهتى.

المحتوى

صفحة	
٥	إهداء
٧	واحة العشاق
٩	الدنيا حلوة
٢٤	الواقعية الدافئة
٣٧	الهمسات
٤٣	المرأة تفاحة شهية
٥٤	حب الفن، لم يترك في القلب محلا لحب آخر
٦١	صرخة في ليل الحياة
٧٠	أن تكون في ثراء الطبيعة الكبيرة
٨٠	امرأة قوية العزيمة
٨٤	رغم اختلاف المزاج
٨٩	جنباً إلى جنب
٩٦	في أرض الشمس التي تسطع وتتألاً
١٠٥	حفيدات فينوس
١٢١	القوافل

مكتبة الدكتور نعيم عطية للفنون التشكيلية

من رواد الفن الحديث	الدار القومية للطباعة والنشر - ١٩٦٥
خمسة وسامين كبار	دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - ١٩٦٨
العين العاشقة	الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٦
التعبيرية في الفن التشكيلي	دار المعارف - ١٩٧٩
حصاد الألوان	الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩
الفن الحديث محاولة للفهم	دار المعارف - ١٩٨٢
نزهة العيون	دار المعارف - ١٩٨٣
لوحات تسر الحاطر	دار المعارف - ١٩٨٨
دنيا هذا الفنان	الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٨
فنانون ولوحات عالمية	دار المعارف - ١٩٩٢

١٩٩٢ / ٣٧٢٠	رقم الإيداع
ISBN 977-02-3674-8	الترقيم الدولي

١ / ٩١ / ٦

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

فنانون ولوحات عالمية

هذا الكتاب تقدمه لك دار المعارف
كأنه راحة .. راحة للعشاق .. والعشاق
هنا من نوع فريد ، عشاق اللون
والخط .. لومضة الضوء وإنعكاسة
الظل .. ما عادت بالنسبة لهم الشمس
شمسًا ولا القمر قمرًا ، ولا النجوم
نجومًا . بل أضحت هذه رموزًا
وإيماءات وحروفًا في أبجدية من ظلال
ونور .



دارالمعارف

٤٠٦٢٠١ / ٠١

